ÉTUDES DE PHILOSOPHIE
ET DE CRITIQUE RELIGIEUSE

A.-D. Sertillanges
Professeur à l'Institut Catholique de Paris

Art et Apologétique

— TROISIÈME ÉDITION —



BLOUD & CIE, ÉDITEURS, PARIS

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

Art & Apologétique

L'ART ET LA MORALE. — *L'art indépendant. — L'art apôtre. — L'art dangereux. — L'art pervers? — Le nu dans l'art.* (83) 1 vol. 0 fr. 60

MÊME COLLECTION

Allo (Bernard), professeur à l'Université de Fribourg. — FOI ET SYSTEMES, 1 vol . . . . 3 fr. 50

Broglie (A. de). — PREUVES PSYCHOLOGIQUES DE L'EXISTENCE DE DIEU, « Leçons faites à *l'Institut catholique de Paris* (1889-1890) ». Préface par A. Largent. 1 vol. Prix. . . . . 3 fr.

— LES FONDEMENTS INTELLECTUELS DE LA FOI CHRETIENNE, *Leçons faites à l'Institut catholique de Paris* (1892-1893). Préface et notes par A. Largent. 1 vol. Prix. . . . . 2 fr. 50

Gayraud (Abbé), député du Finistère. — LA CRISE DE LA FOI, *ses causes et ses remèdes.* 1 vol. Prix . . . . 2 fr.

Godard (André). — LA VERITE RELIGIEUSE. 1 vol. Prix . 3 fr. 50

Guibert (J.), Supérieur du Séminaire de l'Institut catholique de Paris. — LE MOUVEMENT CHRETIEN, « *dans l'âme humaine, devant l'incrédulité, devant la science, devant la critique, devant les exigences sociales.* 1 vol. Prix. . . . . 3 fr.

Lapparent (A. de), secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences. — SCIENCE ET APOLOGETIQUE. 1 vol. Prix. . . . . 3 fr.

Maumus (V.). — LA PREPARATION A LA FOI. 1 vol. Prix . . . 3 fr.

De la Mennais (F.). — ESSAIS D'UN SYSTEME DE PHILOSOPHIE CATHOLIQUE (1830-1832), ouvrage inédit *recueilli et publié d'après les manuscrits, avec une Introduction, des Notes et un Appendice,* par Christian Maréchal, *agrégé de l'Université.* 1 vol. de xxxviii-432 pages. Prix . . . . 3 fr. 50

Nouvelle (A.). — L'AUTHENTICITE DU QUATRIEME EVANGILE ET LA THESE DE M. LOISY. 1 vol. Prix . . . . 2 fr.

Pacheu (J.). — DU POSITIVISME AU MYSTICISME. *Etude sur l'inquiétude religieuse contemporaine.* 1 vol. Prix . . . . 3 fr. 50

SÉRIE IN-8°

Bernies (V.-L.), docteur agrégé de philosophie, — SPIRITUALITE ET IMMORTALITE DE L'AME HUMAINE. 1 vol. Prix . . . . . . 5 fr.

Canet (G.), docteur en philosophie et ès-lettres de l'Université de Louvain. — LA PACIFICATION INTELLECTUELLE PAR LA LIBERTE. 1 vol. Prix . . . . 6 fr.

Courbet (P.). — INTRODUCTION SCIENTIFIQUE A LA FOI CHRETIENNE. Nouvelle édition revue et considérablement augmentée. 1 volume. Prix . . . . 4 fr.

Godard (A.). — LE POSITIVISME CHRETIEN. 1 vol. Prix. . . 5 fr.

Leclère (A.), professeur à l'Université de Berne. — LE MYSTICISME CATHOLIQUE ET L'AME DE DANTE. 1 vol. Prix . . . . 2 fr. 50

Maréchaux (B.). — LE MERVEILLEUX DIVIN ET LE MERVEILLEUX DEMONIAQUE. 1 vol. Prix. . . . . 5 fr.

Newman. — GRAMMAIRE DE L'ASSENTIMENT. Traduction française par M. Gaston Paris. 1 vol. Prix. . . . . 6 fr.

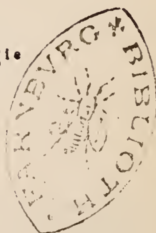
ÉTUDES DE PHILOSOPHIE
ET DE CRITIQUE RELIGIEUSE

Art
et
Apologétique

PAR

A.-D. SERTILLANGES
PROFESSEUR A L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS

PARIS
LIBRAIRIE BLOUD ET Cie
7, PLACE SAINT-SULPICE, 7
1909



Nihil obstat :

Parisiis die 26 septembris 1908
RAYM. BOULANGER.

Imprimatur :

Parisiis, die 19 octobris 1908
P. FAGES, V. G.

PREMIÈRE PARTIE

I

DE LA VALEUR DES FORMES D'ART

DANS LE TRAVAIL DE L'APOLOGISTE

ART & APOLOGÉTIQUE

I

De la valeur des formes d'Art dans le travail de l'Apologiste.

On parle beaucoup, aujourd'hui, d'apologétique. De tous côtés, pour répondre aux exigences de la crise religieuse, les croyants multiplient leurs efforts et cherchent avec ardeur non seulement des démonstrations, mais des méthodes, parce que nous nous sommes aperçus que certaine façon d'aller au vrai implique le vrai; qu'inversement, tel procédé de recherche peut fermer à jamais la route.

On parle donc apologétique, et l'on parle

également beaucoup d'art. Pourquoi? Parce que la matière d'art offre au travail critique une occasion unique d'exercice, et que nous sommes un siècle critique. On sait assez que l'art envisagé en soi fait appel avant tout à l'intuition ; mais dès qu'on l'analyse, il soulève des problèmes où toute la vie et toutes les sciences de la vie se trouvent engagées. D'où les curiosités inassouvies des penseurs, à notre époque fureteuse et inquiète.

Dès lors, il n'est pas inopportun de demander quels rapports s'établissent entre l'apologétique, nécessité urgente de ce temps, et l'art, l'objet d'actuelle sympathie autant que puissance universelle.

Comment l'art se comporte-t-il en matière apologétique? Quelle sorte de services nous rend-il? Par ailleurs, à qui entreprend l'apologie de la religion, quelles conclusions s'imposent en ce qui concerne les rapports de la religion et de l'art?

On le voit, deux sujets se trouvent impliqués dans le titre de cette étude :

1° Du rôle de l'art en apologétique ;
2° Du travail apologétique en matière d'art.



Posons d'abord une question préalable.

Dans le programme ci-dessus exposé, l'art est envisagé comme spécialité, je veux dire comme discipline à part, en vue d'une orientation à part, qui doit valoir en elle et pour elle. Or, tel n'est pas le sens exclusif de ce mot souple et riche : l'Art. On sait l'antique définition : *Ars est recta ratio factibilium*, ce que je traduirai bonnement : « L'art est la bonne façon de faire une chose. » De ce point de vue général, l'art prend une sorte d'universalité partout diffuse. Ce n'est plus une discipline particulière, c'est une *forme* imposée à toute discipline même banale. Il y a l'art du bottier, l'art du menuisier, du constructeur, du militaire. Il y a aussi l'art de l'apologiste.

Seulement, ici encore, il faut bien préciser ce qu'on veut dire.

Toute apologétique consistant en un système de preuves, ou, plus généralement, d'arguments (*arguere*), on peut entendre par la « bonne façon » dont nous parlions (*recta ratio*) la disposition même des preuves en vue de la valeur logique des conclusions, et l'on peut entendre également la forme dont on revêt ces preuves pour les présenter, en même temps qu'à l'intelligence discursive, à l'homme complet doué d'imagination, de sensibilité autant et plus que de raison.

Tel est précisément le sens inclus dans ce sous-titre : « De la valeur des formes d'art dans le travail de l'apologiste. » L'autre cas, en effet, appartient à un autre genre de recherches. Qu'il y ait un art de la bonne disposition des preuves comme telles, nous le savons depuis toujours, nous ne pouvons plus l'oublier depuis Pascal. Cet art de conduire l'esprit à travers les chemins de vérité, c'est la logique, c'est la méthode. Il requiert, avec la connais-

sance précise de l'enchaînement des idées, un instinct spécial relatif à leur mise en ordre. Je n'en veux point parler. Qu'on relise *l'Esprit géométrique* et quelques autres *Avertissements* aux protestants de la vie intellectuelle. Nous parlons ici esthétique; il s'agit des formes que revêt la pensée pour s'imposer avec une puissance qui ne soit plus celle de la seule logique, mais aussi celle de l'art et de ses moyens d'expression.

Et nous demandons : De quel œil l'apologiste doit-il regarder un tel concours ? Y peut-il reconnaître une valeur propre à son travail? N'est-ce pas une superfétation, un trompe-l'œil, voire une source de déviations et d'erreur ?

Envisager ainsi la question, c'est poser le problème des rapports du *fond* et de la *forme*. En toute matière nous distinguons ces deux choses. Quelle relation entretiennent-elles ? De là dépend la réponse à faire à qui demande : Les formes d'art ont-elles vraiment une valeur apologétique ?

Comparaison n'est pas raison ; pourtant, à titre de véhicule des raisons, les bonnes comparaisons sont utiles. En voici deux de valeur inégale. La première est déjà éclairante ; la seconde serre de plus près le cas ; les deux donnent occasion à d'intéressantes remarques.

Je dirai donc d'abord : La forme est au fond, dans le travail d'apologétique, ce que le vêtement est au corps. Je dirai en second lieu, usant d'une image plus précise et plus instructive : La forme est au fond ce que le corps est à l'âme.

*
* *

Première comparaison. — Tous les esthètes admettent, tous les artistes savent que le costume, la draperie ont en art une importance énorme. Ni l'un ni l'autre n'est ce qu'un vain peuple pense : une simple précaution de la pudeur. La preuve, c'est que des artistes à qui

les précautions de la pudeur inspirèrent peu de respect : tel Michel-Ange, n'en ont pas moins employé la draperie dans beaucoup de leurs œuvres. Au besoin ils l'ont déplacée, comme pour bien affirmer que leur intention n'était pas le moins du monde « philistine » ; qu'elle était esthétique, et que pour eux il s'agissait de conserver un moyen d'art, non de ménager des vertus farouches. A bien regarder, on a tôt fait de reconnaître pourquoi, chez eux, telle figure est drapée, telle autre non. Il s'agit d'un effet à produire, d'une ligne, d'un ton, bref d'un langage spécial, non d'un silence pudique.

C'est qu'en effet, hors le cas de conventions nécessairement subies, la draperie est un langage qui s'ajoute à celui du corps, qui dit comme lui la vie, qui révèle l'intériorité de l'être, qui fait jaillir aux yeux ce qui semblerait accessible uniquement à l'esprit : la splendeur de l'idée vitale.

La draperie esthétique, ce n'est pas quelque chose qui s'ajoute au corps, et qui le cache :

c'est quelque chose du corps, et qui le manifeste. Elle cache la matérialité de la chair ; elle en manifeste l'âme. La draperie, c'est le corps même révélé en action. Je dis action, s'agît-il d'un corps immobile ; car toute vie est action, même dans le repos apparent de l'heure paisible.

Ce qui fait en art la valeur de la forme, c'est ce par quoi elle manifeste la vie, c'est-à-dire la capacité d'action, de mouvement, à moins que ce ne soit le mouvement même. Peindre un corps à l'état inerte, en prenant le mot dans un sens absolu, ce serait ne rien peindre du tout. Même le cadavre agit et vit à sa manière; il manifeste des pouvoirs que sa rigidité nous montre autant qu'elle les recouvre. Pour le faire cesser d'agir, il faudrait le tuer; oui, tuer encore, toujours, la chose qu'on croyait morte ; la pousser à l'atome — non, plus loin : jusqu'au presque néant de la matière pure.

Un tableau de nu, une statue non drapée ont-ils donc une valeur, c'est parce qu'ils

manifestent la vie corporelle, le mouvement, l'action. Or, si les moyens de la draperie permettent d'y réussir davantage, celle-ci aura donc part à la valeur esthétique de l'ouvrage. Comment le fait-elle? Par l'action qu'elle subit elle-même. La forme et la draperie engagent une lutte; mais si le combat est bien réglé, c'est la forme qui est le vainqueur, et la draperie, vaincue, n'en triomphe que mieux d'autre sorte. En l'actionnant au dedans, le corps y creuse des plis, y opère des tractions, lui impose des reliefs, la presse; et ces pressions sont expressives, ce relief révèle la forme, ces tractions manifestent les mouvements de l'être représenté, le montrent à l'état agissant, et multiplient l'effet de sa beauté.

Dans toute l'histoire de l'art, les exemples abondent. On sait que bon nombre d'artistes employaient cette méthode : dessiner d'abord le nu des figures et les draper ensuite. Raphaël procédait ainsi, sur les conseils de Bartolommeo consulté à Florence. Or, comparez les nus de Bartolommeo ou de Raphaël à leurs figures

drapées, vous verrez combien la draperie concourt pour une part imprévue à leur valeur définitive.

On possède un dessin de Raphaël qui servit d'étude au Christ volant de la *Transfiguration*. Le modèle est à peu près nu ; la figure s'élève dans les airs ; l'artiste s'est réservé d'étudier la draperie à part. Qu'on mette en regard de cette figure non vêtue le Christ drapé du Vatican, on verra la différence. Le nu est gracieux déjà, mais ne s'envole point. Dans le tableau, la draperie le soulève et le porte ; elle assouplit, elle pétrit de grâce la solidité de ce corps, sans lui enlever rien de sa force.

Même quand l'oiseau marche on sent qu'il a des ailes.

A l'inverse, même quand une telle figure vole, on sent qu'elle peut marcher avec puissance. Or, la draperie a fait ce miracle et fourni la preuve de sa valeur.

Supposé donc que le style ne fût à la pensée,

en apologétique, que dans le rapport mi-intime, mi-lointain du vêtement au corps, il serait vrai déjà qu'il est une puissance non hétérogène, un instrument conjoint, une authentique ressource.

Seulement, il y a la condition, c'est que le style suive la loi du vêtement et en évite les erreurs.

Tout artiste dira qu'une draperie est esthétique quand elle ne cherche point à avoir une valeur par elle-même ; quand elle se subordonne, servante et non maîtresse ; quand elle est faite pour le corps et pour les mouvements du corps.

Lorsqu'un habit cherche à se définir en valeur indépendamment de l'être qu'il recouvre, plus d'esthétique ! En tout cas, il y a déchet; car quelque beau que soit l'habit, si vous lui faites cacher la forme vous ferez toujours un métier de dupe. Michel-Ange disait qu'il aimait mieux un pied qu'un soulier : son opinion est compréhensible. Le pied est une merveille, le pied vit, et le soulier est une banalité morne.

Mais substituez à celui-ci une sandale comme plus d'un personnage de Buonarroti en a su découvrir ; qui ne comprime pas le pied, n'en dérobe pas les formes, les accompagne plutôt, les soutient et en révèle l'emploi utile, alors la sentence du grand sculpteur se retourne : ce *pied-chaussé* — j'exprime ainsi l'unité obtenue entre deux choses disparates — vaut mieux esthétiquement que le pied nu.

Il en est de même en toute occurrence.

Diderot disait en plaisantant : « L'habit de nature, c'est la peau, et un costume est d'autant plus parfait en esthétique qu'il s'en rapproche davantage. » Ce dernier jugement est une outrance, nous venons de le prouver ; mais à titre de point de départ, la remarque est intéressante. Suivons-en la logique, en vue de noter les conditions d'emploi, en apologétique, de ce que nous avons appelé formes d'art.

La peau recouvrant le corps représente le style nu, c'est-à-dire celui qui cherche à manifester une idée pure, une idée en sa teneur

logique, une idée qui ne veut être qu'idée, et qui pour cela peut-être l'est moins, parce qu'elle se vide d'une partie de sa substance.

Remarquons d'ailleurs qu'à cette diminution de la pensée, la nature pose elle-même des limites. Il n'y a pas à vrai dire de style nu, car tout langage, comme tel, comporte une dose d'art. Il en comporte d'autant plus qu'il est plus primitif, et le style abstrait des philosophes a beau tendre à l'en dégager de plus en plus, la logique parfaite du langage n'est qu'une limite inattingible.

Au degré suivant, l'idée se revêt, mais d'un habit qui s'adapte le plus possible à la forme, et dont toute la beauté est faite de justesse. C'est le principe du justaucorps. Etudiez saint Thomas d'Aquin, vous constaterez que tout son style tient en ce mot : la justesse. Ce n'est pas qu'il manque d'ampleur ; mais l'ampleur est fournie par l'idée, qui sans efforts visibles monte aux plus hauts principes, s'étend aux conséquences, se donne une membrure forte

et une constitution robuste. L'habit, lui, suit simplement l'allure des membres ; il les comprime au besoin et par là en accuse l'énergie ; il n'y ajoute nulle draperie expressive ; nul dépassant de beauté. C'est le style sobre. Et certes, ce parti pris est en philosophie la vérité même. Avec Thomas d'Aquin, Aristote, Descartes, Fénelon et Bossuet philosophes, Leibnitz, Claude Bernard, Pascal en certains de ses travaux, en ont donné d'illustres exemples.

Mais l'apologétique, bien que maîtresse en philosophie, n'est pas exclusivement philosophe. Elle veut atteindre l'homme, et tout l'homme. Là donc n'est pas son idéal. Si elle put s'en contenter au moyen âge, c'est que l'esprit du temps poussait à la logique à outrance. L'*intellectuel* du XIIIe siècle était un exclusif de l'idée abstraite, Toute vie de l'esprit se confinait là. Aujourd'hui que celle-ci s'est élargie, le style thomiste, sauf en philosophie pure, est devenu trop étroit et trop sévère. C'est le plain-chant, musique idéale encore et tou-

jours pour le rite, mais qui ne suffit plus à l'expression complète de la vie.

Voici venir la draperie grecque. Cette fois nous tenons le modèle du vêtement esthétique : habit fait pour le corps, subordonné par conséquent, mais à la façon du libre ami, non de l'esclave. La draperie grecque est un morceau d'étoffe sans coupe, carré, oblong, quelconque. Il n'a point d'existence par lui-même. Mettez-le par terre, ce n'est rien. Jetez-le au bord d'un vase, c'est un décor de plis et une espérance. Enveloppez-en un personnage de Phidias, ce morceau d'étoffe se creuse, se gonfle, se tire, s'assouplit, s'enroule, prend toutes les formes les plus splendides et devient comme un être vivant. Il le sera d'autant mieux que lui-même ne vit point, n'est point. S'il est permis de faire du texte sacré un tel usage, on pourrait dire : Ce n'est plus lui qui vit, c'est le personnage qui vit en lui, seulement multiplié en valeur d'expression esthétique ; plus lui-même que nature, en ce qu'il

révèle ainsi ses pouvoirs, ses virtualités intérieures, et laisse visibles dans les plis maintes particularités de son histoire. Or, volontiers je comparerais le vêtement ainsi traité au style du *Phédon*, à celui des *Pensées*, à celui du *Discours sur l'Histoire universelle*, et je crois bien que nous touchons à l'idéal.

Un pas de plus, et l'abus va se glisser en compagnie de la splendeur. Les riches costumes de la Renaissance, les simarres et les pourpoints à manches bouffantes des Titien ou des Véronèse ne supportent pas facilement la critique ; ils offrent à l'artiste des ressources merveilleuses, mais déjà de second rang. Cet habit *enrichit* la forme un peu à la façon du parvenu ; il l'enrichit, c'est-à-dire qu'il l'altère, au lieu de la faire valoir. Il crée des lignes nouvelles qui lui appartiennent, et ces lignes sont parfois admirables, elles peuvent aider grandement à l'expression générale d'une œuvre, la hausser en beauté ; mais au point de vue du corps et de sa glorification

esthétique, il y a excès. Le corps est ici glorifié comme l'astre qu'enveloppent de beaux nuages, mais tellement disposés qu'ils le cachent, au lieu d'en épanouir simplement la splendeur.

Allez plus loin, le costume à fanfreluches, à la Louis XV, plaquera ses détails sur la forme, exagérant les ornements, ajoutant du dehors, au lieu de se disposer comme par un jaillissement naturel. Le péril s'annonce de l'article de mode supplantant le produit artistique. Le tailleur et la couturière vont remplacer le statuaire et le peintre. Le style ainsi traité ne sera plus qu'un vain luxe ; il ne fait plus partie de l'idée. Arbre de Noël, au lieu d'un arbre véritable, l'œuvre n'aura point vie de par ces brimborions qu'y suspend le faux artiste. L'abus est patent. Le costume Louis XV a trop de grâces apprêtées pour atteindre aux beautés supérieures.

Pourtant, nous sommes loin encore du costume actuel.

Celui-ci, pour homme, représente la laideur

au degré suprême. Ce n'est plus la pièce d'étoffe qui, par alliance avec la vie, prend vie : c'est le faux vivant, qu'une ressemblance grossière avec l'homme empêche de devenir son semblable. Anthropoïde, silhouette d'humanité dérisoire, d'autant plus grimaçant qu'il sourit! Le singe est laid, le chien ne l'est pas : pourquoi ? Parce que le premier prétend sans pouvoir, le second ne prétend pas ressembler à l'homme. Ainsi le costume moderne avec ses jambes, ses bras, sa tête de feutre, son faux air de *bonhomme* au complet ne peut être esthétique. Un piquet le porte aussi bien qu'un homme, ce qui réduit le sujet ainsi affublé au rôle de mannequin, ce qui nous égalise en laideur, ce qui prouve qu'être habillé ainsi, ce n'est pas l'être. L'homme est ; son habit est : cela fait deux choses, au lieu d'une seule qui est l'homme vêtu, idéal de la recherche esthétique. Habillez l'Apollon du Belvédère avec un pantalon, vous verrez ce qu'il en reste. Avec la draperie qu'il porte sur le bras, dédaignant de s'en servir, il pourrait

être plus beau encore, pour peu qu'un Praxitèle s'en mêlât. Mais que ferait au *High life Tailor* Praxitèle!

Le costume moderne représente le style laid pour cause de prétention à côté, de sotte recherche. Le verbiage sans pensées, mais qui singe les pensées pour avoir le droit de voisiner avec celles des autres, quitte à les déformer, c'est le costume moderne.

Ces brefs exemples nous suffisent. Ils font voir déjà que les formes d'art, à condition de se modeler sur l'idée, ou pour mieux dire de naître d'elle, valent par elle et ne sont qu'elle en action, de telle sorte que les négliger, ce serait négliger l'idée même, en tant qu'active et expressive. Et cela répond à l'objection qui pourrait vouloir se glisser sous cet axiome : Les belles phrases ne prouvent rien. En effet, les belles phrases ne prouvent rien en tant que phrases, c'est-à-dire prises à part, détachées de l'idée ou collées à une fausse idée.

Mais les belles phrases pleines d'idées justes, comme la draperie de la *Victoire*, au Louvre, est pleine de beauté frémissante et superbe, ces phrases-là prouvent, car elles épousent la preuve et en sont épousées ; un régime de communauté s'établit entre elles, et l'on ne sait plus, tant il y a unité entre le fond de pensée et le reflet de splendeur qu'elle projette, si c'est le vrai qui ravit l'âme, si c'est le beau qui la séduit.

* * *

Deuxième comparaison. — Le corps et l'âme en fournissent le thème. Suivant l'idée qu'on se fera de leur union, la comparaison adoptée changera quelque peu de caractère ; mais j'ai plaisir à constater que la plus vraie des deux théories en présence est celle qui nous procure le plus d'avantages.

Selon l'école *spiritualiste*, — je veux dési-

gner par là le spiritualisme outrancier, à la Descartes — notre âme serait au corps comme une sorte d'esprit moteur, de pilote. Qu'est-ce que l'homme? demandera de Bonald. Réponse : C'est « une intelligence servie par des organes. » Vous entendez : L'homme est *une intelligence.* On pourrait s'arrêter là. On ne s'arrête point ; on ajoute, on veut bien ajouter que cette intelligence, qui est l'homme, est servie par des organes ; mais les organes ne sont pas l'homme. Celui-ci est *intelligence.*

Or, cette philosophie fût-elle vraie, — elle est fausse, — nous aurions le droit de requérir que cette âme « servie par des organes » fût bien servie, et que ces organes, s'ils représentent le style, sont ce qu'ils doivent être pour aider et servir correctement, noblement, l'idée que nous figure l'âme. Précisément, le style rend ainsi à l'apologiste des services à côté, lui procure des avantages préalables. Les belles formes disposent bien l'auditeur, nous aident à avoir « son oreille », conquièrent sa sympathie et le préparent donc à re-

connaître la vérité. Qu'a-t-il manqué aux apologistes au temps de Voltaire? D'avoir le style de Voltaire. Qu'a-t-il manqué aux réfutations de Renan ? Les secrets d'art de Renan. Plus l'écriture est magnifique, plus la vérité — ou l'erreur, hélas! — y rayonne ; plus d'âmes encloses dans la chair en subiront l'éclat vivifiant ou la brûlure.

Mais à quoi bon nous attarder ? Cette théorie de l'homme est périmée ; tous les travaux de la science tendent à montrer de plus en plus combien est court et enfantin, par conséquent ennemi du spiritualisme vrai, ce spiritualisme par trop facile. Non, l'homme n'est pas « une intelligence » ; il n'est pas davantage une matière ; c'est une *âme incarnée* ; c'est une *chair animée* ; c'est une substance multiple et une, tellement que d'une certaine façon on pourrait dire : Il n'y a pas de corps et d'âme : il y a l'homme. Ou si nous distinguons âme et corps, ce n'est pas comme deux choses distinctes, c'est comme deux moitiés de

chose, comme deux principes servant à intégrer une chose unique.

Mais s'il en est ainsi, et une fois admise la comparaison : le style est à la pensée ce que le corps est à l'âme, il faut bien qu'on accorde aussitôt que la *forme* et le *fond*, de même que le corps et l'âme, ne sont aussi qu'une chose. Que serait une âme sans corps? C'est l'image de ce que serait le fond sans la forme. Que serait le corps sans âme? C'est l'image de ce que serait la forme sans le fond. Or, il est clair que les deux cas ne sont pas très loin d'être semblables. Pour que l'âme ne soit rien ni pour autrui ni pour soi ; pour qu'elle tombe dans l'inconscience et dans l'inaction au moins relative, il n'est pas même besoin que le corps périsse, il suffit de l'anesthésier, de l'engourdir dans le sommeil. Une âme que Dieu créerait sans son corps ne saurait pas qu'elle est, et d'une certaine manière ne serait pas ; ce serait un presque néant, un monstre, monstre, dis-je, par spiritualité excessive, comme il y a des monstres par matérialité

excessive. Une âme sans corps ne peut pas réussir à être *homme*.

Appliquez la comparaison et vous direz : La pensée sans le style n'est pas, puisqu'elle ne se manifeste pas ; elle n'est ni pour autrui ni même explicitement pour elle-même ; elle est sans corps, donc sans révélation, donc sans être intégral et à plus forte raison sans puissance. D'ailleurs, j'ai observé que la pensée sans nul style est un mythe, de même qu'une âme sans corps. Mais exister ne suffit pas. Quel corps est requis pour l'âme, sinon un corps revêtu de beauté ? Un corps qui n'est pas beau est privé pour autant d'existence, étant privé de pouvoir révélateur par rapport à ce principe qui est son unique raison d'être.

La beauté est définie par saint Thomas d'Aquin *resplendentia formae super partes materiae debite proportionatas*. On entend cette formule. *Resplendentia formae*, c'est-à-dire : resplendissement de l'idée vitale. Car on appelle forme, en philosophie thomiste,

l'idée qui a donné naissance à un être, idée que la matière incarne, principe de vie qui cherche à se manifester et, pour se manifester, se revêt d'organes. Pour que ce principe soit authentiquement révélé, il faut qu'il prenne corps en beauté, c'est-à-dire que la chair qu'il revêt donne à reconnaître ses virtualités, nous fasse voir ce qu'est l'homme, et plus précisément *cet* homme. Beauté du type, beauté du caractère, c'est ce que l'artiste cherche. S'il le trouve, il a révélé l'âme à travers la chair; il a traduit des « formes habitées », ainsi que s'exprimait Carrière. La poussée de l'idée vitale, le conatus intérieur qui nous crée ont rencontré en lui leur prophète.

Ainsi l'homme de l'art, en apologétique, doit chercher à révéler l'idée dans la forme. De même que le corps, c'est de l'âme manifestée et c'est en partie l'homme, ainsi le bon style, c'est de l'idée révélée et c'est en partie l'œuvre même. Quand le style est quelconque, il donne à la pensée un corps quelconque, il

la représente mal, il la rend pour autant inexistante et inactive. Quand il est tout à fait mauvais, il la tue, comme un corps monstrueux tout à fait prive réellement de vie la pauvre âme égarée en ce vivant cadavre.

Joubert disait : « Quand je polis ma phrase, ce n'est pas ma phrase que je polis, c'est ma pensée que j'achève. » Gratry porte plus loin en disant : Un ouvrage n'existe pas, s'il n'est pas bien écrit ; ce sont des matériaux, non une œuvre.



Prenons la chose d'un autre biais, nous retrouverons des conclusions identiques.

A qui s'adresse l'apologie ? A un esprit pur ? Non, à cette unité vivante, âme et corps, dont nous avons vu déjà qu'elle procède. Les facultés sensibles et l'imagination sont parties authentiques de l'homme. La vérité en venant à nous doit donc se faire chair, comme

nous-mêmes, allant à elle, devons y aller « avec toute notre âme », qui implique en partie la chair. Il n'y a pas en nous de cloisons étanches; il y a solidarité de fonctions; tout travail d'une faculté connaissante profite à l'autre, comme le travail de toutes nous profite. L'idée pure n'est qu'un leurre. Viser à n'évoquer qu'elle seule c'est risquer de n'évoquer rien. Il faut viser à éveiller en nous, avec l'idée, tous les échos sensibles de l'idée; à nous mettre en état de vibration complète sous son choc, afin que sa fraternité avec nous et sa capacité nutritive soient reconnues de toute notre âme.

Le contraire est l'erreur de ce qu'on appelle intellectualisme. L'intellectualiste est porté à n'attribuer valeur intellectuelle qu'à ce qui procède de la logique. Or, l'intellectualité vraie dépasse de beaucoup la logique. Même les moyens du rythme, de l'euphonie, même les sonorités verbales peuvent avoir indirectement une valeur d'esprit, en tant que liées à l'esprit, en tant qu'exprimant en

l'homme, être sensible, les effets naturels, en lui, de ce que conçoit ou reçoit son intelligence.

A plus forte raison les images, comparaisons, exemples, figuration sensible des idées, peuvent-elles participer à leur valeur, si, loin de s'en rendre indépendantes pour chercher à valoir par elles-mêmes, elles en procèdent et ne sont que le bain coloré qu'elles traversent, le son qu'elles prennent pour aller frapper une oreille à qui la musique des idées est connaturelle.

Si toutes les formes d'art ainsi employées font bien vraiment partie de l'état de conscience intellectuel de l'apologiste, comment ne feraient-elles pas partie légitimement de l'état intellectuel de son auditeur ? Pourquoi ne s'en servirait-on pas pour implanter l'idée, puisque nées d'elle, elles ont mission aussi pour la produire, en tout cas pour la renforcer, assurer mieux son règne, la rendre victorieuse et féconde.

Avec sa profondeur habituelle, Aristote a

placé en co-partie, sous l'accolade *Logique*, l'analytique, la dialectique, la rhétorique et *la poétique*, consacrant ainsi la valeur rationnelle des images, à condition qu'elles demeurent ce qu'elles doivent être : des servantes de l'idée, et non pas de soi-disant idées indépendantes ; des *co-idées*, et non pas des *pseudo-idées*.

* * *

La valeur de l'intuition dans la vie de notre esprit se trouverait liée ainsi à notre étude. Le cas particulier de la femme aiderait à s'en éclairer. Nous accusons les femmes de manquer de raison : elles manquent surtout de raisonnement, de logique. Si nos raisonnements glissent sur elles, c'est souvent parce qu'en possession d'une intuition contraire, elles préfèrent s'y tenir, sachant que là est leur force, et que sur le terrain de l'adversaire elles sont faibles. Mais il n'est pas dé-

montré pour autant qu'elles aient tort. Pour l'instinct rationnel, elles nous sont supérieures de beaucoup. Elles nous sont supérieures, dis-je, mais nous leur ressemblons pour une part. Nous sommes être d'instinct, nous aussi, autant que de raisonnement. Parler à l'instinct en présentant l'idée vivante, épanouie en formes d'art comme l'âme s'épanouit en organes visibles, c'est nous traiter selon notre nature et se refuser sagement à l'arbitraire découpage intellectualiste.

D'ailleurs, les vues de la psychologie actuelle relatives à l'inconscient pourraient venir encore à notre secours. De plus en plus, à mesure qu'on étudie l'homme, on arrive à prêter en lui à l'inconscient une importance plus grande. La partie éclairée de l'âme n'est qu'une zone étroite; tout le reste est pénombre ou obscurité. Or, là pourtant notre activité intérieure s'élabore ; de là idées et sentiments surgissent. Par la logique, nous n'en communiquons que la partie pleinement épanouie en

lumière ; le reste n'y est point accessible. Mais ce résidu, qui est le principal de notre richesse, est accessible à l'art. L'inspiration y travaille pour le compte de l'artiste, puis, à travers son œuvre, pour le compte du public qui se soumet à son influence. Par ce même processus, le travail d'un apologiste homme de l'art enveloppe les idées claires qu'il émet d'une foule de circonstances verbales qui procèdent en lui de l'inconscient, et qui, riches de toute une matière nutritive, dans l'ordre intellectuel, iront par contagion éveiller chez autrui des états semblables, terroir d'idées, où les idées en même temps communiquées poursuivront leur vie normale. La pensée est une plante : le jardinier ne porte pas au marché des plantes déracinées et sans humus ; il les laisse dans la terre où elles sont nées, connaissant la continuité de toute chose vivante avec le milieu naturel où elle plonge.

M. de Roannez disait à Pascal : « Les raisons me viennent après, mais d'abord la chose

m'agrée ou me choque sans en savoir la raison, et cependant cela me choque par cette raison que je ne découvre qu'ensuite ». Ce cas est fréquent ; c'est l'inconscient qui est alors responsable. A le supprimer, on supprimerait beaucoup de choses de la vie. On supprimerait aussi de la survie. J'entends parler de la vie religieuse.

Nous savons que la mystique, en tant qu'elle se distingue de la théologie rationnelle, procède ainsi par *expérience*, par *goût*, donc aussi par mélange d'inconscient, le vrai se reconnaissant, ainsi que le bien, à sa touche intérieure, à sa sonorité dans l'âme.

Une telle façon de procéder est à coup sûr dangereuse; l'illusion est aux portes ; aussi tous les mystiques insistent-ils sur le contrôle nécessaire des états intérieurs qu'ils subissent, et tous les psychologues sur celui des « raisons du cœur ». Mais, outre que la logique trompe aussi — et combien parfois lourdement! — il reste que le contrôle survenant trouve ici à consacrer quelque chose; que ce

quelque chose est une richesse, une richesse vraiment et proprement intellectuelle.

* * *

Je ne puis m'enpêcher de rappeler une thèse thomiste qui suppose ces notions et les illustre. Saint Thomas fait remarquer combien la présence en nous de la raison transforme profondément les facultés sensibles elles-mêmes. Elle les élève, dit-il, à la participation de soi, les rend pour une part rationnelles, de telle sorte qu'on y reconnaît l'homme, même quand celui-ci ne fait œuvre que de sensibilité en apparence animale. Cette forme de raison que tout revêt en nous, l'écriture d'art comme telle ne la revêtira-t-elle point, et ne devra-t-on pas dire une fois de plus : Elle aussi est rationnelle, pourvu seulement qu'elle n'aille pas se retourner, abusant d'une fausse ressemblance, contre ce qui est authentiquement la raison ?

Je disais à l'instant que le travail de l'esprit en ce qui concerne ces valeurs à côté de la vie rationnelle a besoin de surveillance ; que sa marche est obscure et prête à l'illusion. C'est vrai, et si tel est le cas de tout en nous ; si l'imagination sujette à l'illusion ne fait nul tort à la raison sujette au sophisme, il faut avouer pourtant que le rationnel participé doit prêter à plus d'erreurs que la raison même. Mais aussi ne s'agit-il pas de prêcher en faveur d'une apologétique de sentiment ou d'imagination, mais en faveur d'une apologétique intégrale, c'est-à-dire *rationnelle* en son tout, *raisonnante* pour la plus grande part, mais accueillante aux formes d'art assez pour donner à l'idée son accompagnement naturel emprunté aux autres facultés de l'âme, pour être ainsi humaine au complet, comprenant la raison d'abord, puis, au nom même de celle-ci, ce qu'il y a en tout nous de raison éparse.



Si l'on suivait à la lumière de ces simples remarques le travail apologétique à travers les siècles, on verrait que tous les génies du passé eurent de cette vérité un sentiment profond, ainsi que toutes les grandes œuvres en témoignent. Depuis l'homme au style de fer qui a donné à l'apologétique son nom jusqu'à l'auteur de l'*Essai sur l'Indifférence* et à quelques autres en ce temps-ci, tous valent comme écrivains en même temps que comme penseurs religieux. Tous cultivent ou la formule coupante de Tertullien, ou la phrase abondante et riche du docteur d'Hippone, ou la sentence pressée de la *Somme contre les Gentils*, ou la grande draperie à la Bossuet, ou l'allure vive et claire des *Soirées de Saint-Pétersbourg*, ou le verbe imagé d'un Chateaubriand, ou surtout — quand ils peuvent — la grande technique incomparable qui sème d'éclairs et sil-

lonne de rafales entraînantes la route que le plus haut génie géométrique a tracée.

Pascal ! c'est bien, peut-être, en quelques pages des *Pensées*, le plus puissant, le plus complet des apologistes. Et quelle forme est la sienne ! Ceux qui douteraient de la valeur apologétique des formes d'art peuvent se renseigner là. Si tous les hommes de vérité, chacun avec la différence de son âme, pouvaient parler un tel langage, regarder de si près la pensée, la faire jaillir avec une telle spontanéité de puissance, lui faire traverser au passage des luminosités et des ardeurs qui en sachent hausser à ce point le ton, nous aurions au service du vrai l'apologétique parfaite. Pénétrés de foi, nous en pourrions pénétrer les autres. Dieu aidant, nous les atteindrions en tout ce qu'ils sont, nous faisant tout à tous, commè saint Paul, dans un sens élargi encore ; car nous serions tout à *tout l'homme* et à *tous les hommes*, pour gagner tout en eux et les gagner tous.

II

DU ROLE DE L'ART

EN TANT QU'ÉVOCATEUR DU SENTIMENT RELIGIEUX

II

Du rôle de l'Art en tant qu'évocateur du Sentiment religieux

I

Nous en sommes jusqu'ici aux préliminaires. Nous avons parlé formes d'art, mais point encore de l'art. Celui-ci prête ses formes à toutes les disciplines rationnelles ; mais il demeure *spécialité* : il subsiste, comme tel, à côté de nos *propœdeutiques*, de nos *introductions à la foi*, de nos *démonstrations évangéliques*. Ouvrier d'une œuvre à part, l'artiste est tributaire du raisonnement pour autant que le rai-

sonnement intervient en toute œuvre humaine; mais là n'est point son objectif. Il cherche la beauté. L'apologiste, lui, cherche la vérité et n'admet le beau que pour son service. Il y a là un renversement de proportions qui implique variation d'espèce, en changeant le *propre objet*.

Il y a donc lieu de se demander, après ce que nous savons de l'art participé et utilisé par l'apologiste : L'art en soi, l'art comme spécialité peut-il se faire apologiste ? Peut-il l'être, l'est-il, par cela seul qu'il travaille, sous certaines conditions, à cette beauté qui est son œuvre propre ?

Sous trois rapports je crois reconnaître ici la compétence de l'art. Il peut se constituer apologiste :

Premièrement, en suscitant le sentiment religieux ;

Deuxièmement, en exprimant le dogme religieux;

Troisièmement, en présentant et commentant à sa manière les faits religieux.

De ces trois thèses partielles, explicitons d'abord la première.

*
* *

Que l'art puisse évoquer le sentiment religieux, c'est une évidence, une fois posée cette double condition : que lui-même procède du sentiment à provoquer ; que par ailleurs il soit en possession de ses moyens propres.

C'est une banalité aujourd'hui de dire : L'art est une contagion ; l'art a un caractère essentiellement social ; l'art est une communication de vie, sous la médiation d'une œuvre qui, née d'un certain état d'intelligence, d'imagination, de sentiment, de vie humaine en un mot, tend à produire cet état, par l'effet d'une sympathie dont le sentiment social fournit la première base ; dont l'admiration et l'abandon de soi dans l'admiration viendront décupler la puissance.

L'homme qui admire profondément ne s'ap-

partient plus tout à fait : il est « ravi », il est « transporté » là ou la muse l'entraîne. Il y vit ; il vibre à l'unisson des sentiments, il ébauche intérieurement les actions dont l'artiste a voulu lui imposer la suggestion partielle.

Il y a bien là, en effet, suggestion. Un synchronisme s'établit, plus ou moins profond et durable, mais toujours réel, entre l'âme source et l'âme bénéficiaire, entre le prêtre du beau et son fidèle. Si l'artiste, quand il élabore son œuvre, est ému d'un sentiment religieux, il est normal qu'à l'autre extrémité de la chaîne, au bout de ce conducteur électrique qu'établit l'œuvre d'art, le sentiment religieux surgisse.

Pour que cette évocation fût impossible, il faudrait un sujet inaccessible aux influences d'art, ou incapable de sentiment religieux : deux monstruosités heureusement peu fréquentes. Pour qu'elle fût difficile, il faudrait supposer dans le sujet des résistances particulières. Ces résistances se rencontrent.

L'objet religieux est trop exigeant pour que, naturel tout au fond au degré suprême, il ne paraisse pas à certains instincts opprimant et contre nature. Mais si l'obstacle est faible, il peut être vaincu ; en tout cas, la pesée subsiste, active, sur les ressorts du cœur ; elle est une composante utile ; unie à d'autres, elle peut déterminer plus tard une heureuse résultante.

Que l'artiste se propose d'accomplir ce travail, il y réussira sans doute. Qu'il ne se le propose point, peut-être y réussira-t-il davantage. Emu, disant son émotion sans prétendre nous l'imposer ; chargeant son œuvre d'être éloquente, lui-même observant une réserve discrète, l'artiste religieux peut faire plus qu'en risquant d'être jugé fâcheux ou pédantesque. Nous n'aimons pas à être vaincus. Le succès en nous de l'œuvre d'art est une victoire sans défaite; celle de l'artiste, voulue et comme décrétée, n'inviterait-elle pas aux résistances ?

Notons, à l'encontre d'un préjugé répandu,

que le sentiment religieux, s'il règne dans l'âme artiste, n'a pas besoin, pour se frayer un passage, de faire appel à des formes d'art portant une estampille spéciale. Beaucoup se figurent qu'on ne peut faire œuvre religieuse que par l'emploi de certaines formes consacrées ; que par exemple seule sera religieuse, en musique, l'inspiration qui se coule en plain-chant ou en technique palestrinienne ; qu'en peinture ou en sculpture religieuses, on sera condamné à l'hiératisme, obligé de remonter à telle époque particulière de l'art, comme si elle n'avait pas été en son temps moderne, voire laïque.

Excluons cet exclusivisme.

De quelque école que relèvent vos travaux, quelque technique que soit la vôtre, vous pouvez, chrétien de cœur, faire œuvre esthétiquement chrétienne.

J'entendais dire à un grand artiste : Il n'y a pas d'art chrétien, il y a le sentiment chrétien dans l'art. J'admets en la commentant cette formule. Il n'y a pas d'art chrétien, au

point de vue de la technique, plus qu'il n'y a de science chrétienne, ou d'industrie chrétienne. Mais il y a ou il peut y avoir, à la base du travail artistique, un sentiment que le christianisme inspire et qui pourra servir à le susciter. Aimez et faites ce que vous voudrez, disait saint Augustin. On pourrait dire de même : Vibrez d'une émotion religieuse, et puis parlez, chantez, sculptez, peignez selon les formes qui vous conviennent.

*
* *

Il est donc entendu que l'art peut susciter le sentiment religieux si lui-même en procède. Mais évidemment il y a des degrés dans cette puissance évocatrice.

Le premier, très lointain en apparence, est cependant parfaitement authentique. Toute œuvre d'art qui se tient dans ses limites contient une dose de sentiment religieux et tend à le répandre.

« La bonne peinture est dévote par elle-

même », disait Michel-Ange. En un sens il avait raison.

Qu'est-ce, en effet, que l'art ? En tant qu'il prétend à autre chose qu'à une simple réplique de la nature, l'art est un effort pour remonter, à travers les phénomènes qui nous sont fournis par l'inspection directe, aux sources profondes des choses. L'art ne peut exprimer que deux ordres de faits : les faits de nature, les faits humains qui sont nature aussi. Dans les deux cas, il dépasse le phénomène et tente de se rattacher à sa source. N'est artiste que celui qui sait percer les enveloppes matérielles pour atteindre aux rapports intimes, aux causalités mystérieuses, aux essences. Les formes ne sont qu'une écriture ; au-dessous, il y a l'idée latente de la nature, l'effort vital manifesté partiellement, mais qu'il faut dégager. L'artiste y plonge par l'inspiration, et par l'œuvre, sa perle, il nous révèle la vie de ce fond des mers dont les profanes ne voient sans lui que la surface.

Or, l'océan de l'être a pour fond ultime Ce-

lui dont notre instinct religieux mène la recherche. Qui progresse vers les sources va vers lui. Communiant aux « Idées éternelles » qui sont le schéma de tout, le modèle dont le monde visible n'est que la manifestation, « l'ombre » projetée sur le mur du temps et de l'espace, l'artiste est préparé à subir la touche religieuse. Il mène déjà partiellement une vie divine, vivant les sentiments, poursuivant les pensées de Dieu créateur. Toute chose est née deux fois, dit saint Augustin : une fois en elle-même, une fois dans la pensée créatrice. Les deux berceaux se touchent. Qui voisine avec les essences confine à Dieu. Rêver d'elles, c'est penser à Lui, et fût-ce même sans le savoir, se bercer d'harmonies célestes.

Quand il s'exprime ensuite par son œuvre, l'artiste communique du divin. D'où le « sacerdoce de l'art » ; d'où la « religion de l'art », expressions dont on n'abuse souvent qu'en raison de leur justesse. La nature est le « pavillon » de Dieu ; l'artiste vit sous cet abri sacré

du Psalmiste. Cette cohabitation, pareille à celle du grand prêtre introduit dans le Saint des Saints, n'est pas sans parenté avec la relation religieuse. Facilement de l'une à l'autre une âme bien faite passera. D'où bénéfice religieux pour l'artiste et bénéfice pour son heureux fidèle en beauté.

⁂

Ce que nous disons ainsi d'une façon générale s'appliquerait facilement, moyennant des précisions particulières, à toutes les formes d'art, voire aux plus inférieures. Même ce qu'on nomme *nature morte*, en apparence simple calque de réalités inexpressives, reproduction banale d'ustensiles, d'objets ultra-familiers, de denrées, de riens vulgaires, cela, vu dans une idée esthétique, condition nécessaire et suffisante de beauté, pourra participer au quasi-sacerdoce dont je parle. Car il n'y a pas d'objet si banal qui, envisagé d'un certain re-

gard ne puisse prendre une couleur divine. A peindre ainsi un quartier de nature, l'artiste vrai trouve moyen d'évoquer toute entière la *Nature*. Toute vie est une manifestation de la *Vie*; tout être est une manifestation de l'*Etre*. Qu'on le voie sous un angle quelconque, le monde est tout entier sous l'un de nos regards, pour peu que celui-ci pénètre. Tout est en tout, et le *Tout* aussi est en tout, et aussi, par conséquent, l'enveloppe idéale de tout : l'univers des Idées, et aussi, enfin, Celui qui est source de celles-ci et que Platon appelle leur Père.

Sous la touche d'un Chardin, je ne vois plus seulement *un objet*, je vois *l'idée d'objet*, par là l'idée de nature, l'idée de vie, l'idée de l'effort, du besoin, de la richesse ou de la pauvreté, de l'intimité calme ou de la recherche inquiète. Il suffit d'un coin de table servi, ou d'un relief, ou d'une orfèvrerie, ou d'un vieux coffre, ou d'une venaison, ou d'une panoplie guerrière, pour nous dire toutes ces choses. L'objet de hasard fait ici fonction de symbole, et le rêve prolonge la petite réalité morte ; il

lui donne vie et fait planer sur elle un mystère; il l'élargit en tous sens, l'éternise, l'universalise, et si je sais voir, je vois plus grand que devant telle toile solennelle, car dans ce rien se creuse une perspective sur le Tout; dans ce raccourci d'objet, l'immensité partout présente se complaît, et je l'y retrouve. J'entre dans l'intimité ineffable de l'être en un de ses gîtes; je surprends Dieu chez lui, et l'homme aussi chez lui, avec Dieu pour hôte. Le sentiment religieux est tout près.

Dans le portrait, la loi de l'art est d'exprimer aussi en la matière autre chose que la ressemblance extérieure du modèle. Les « formes habitées » de Carrière ont ici leur place. Ce qui est en cause pour le portraitiste, c'est le morceau de vie humaine qu'on lui livre, dont il doit dégager la signification, révéler l'intériorité. Dans un portrait de Titien, d'Holbein, de Van Dyck, de Rembrandt ou de Vélasquez dont nous ne connaissons pas le personnage, ce qui nous intéresse,

ce n'est pas celui-ci en sa ressemblance banale, c'est ce qu'atteint l'esprit à travers son image spéculaire, ce par quoi il est homme, et tel homme ; c'est l'idée de la nature qu'il exprime, l'aspect d'être qu'il a vécu et qu'on nous fait revivre en lui. Reflet de vérité, d'éternité, de vie en son essence multiple et une, de rêve divin par conséquent : voilà le portrait. Et de nouveau la conclusion s'impose : Un homme, c'est l'Homme, et l'Homme, réalité hors du temps et de l'espace, est un objet quasi-religieux, étant une participation de la grande Réalité créatrice, miette idéale de Dieu.

A fortiori conclurons-nous de même si l'artiste s'élève à des genres supérieurs en soi, expressifs de plus d'humanité explicite, de vie plus large, plus complexe, plus riche.

D'une façon générale, l'évolution de l'univers, vivant ou mort, conscient ou inconscient, est par elle-même une sorte de religion qui éveille la nôtre. Un effort pour exprimer Dieu : c'est la plus haute définition du monde.

S'unir aux pensées de Dieu soit en les incarnant dans l'inanimé, soit en les pensant ou en les éprouvant par le moyen de la conscience ; s'unir à ses vouloirs et à ses recherches en les servant ou en les partageant, c'est tout le rôle des créatures. Pénétrer en celles-ci assez pour en toucher la vie profonde, c'est donc s'unir à Dieu. Il suffirait d'achever en vouloir explicite ce que l'instinct ébauche au moyen de l'art, pour que la religion naquît. Toujours est-il que l'élan est donné ; le divin est tout proche, le voile du temple aux broderies d'or cache seul le sanctuaire.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement en nous faisant entendre les voix de l'être que l'art sait nous parler de Dieu : c'est aussi en interprétant ses silences. La nature exprime Dieu, mais elle ne l'exprime pas tout entier ; la pure essence divine ne peut être contenue dans les essences temporelles : elle les déborde. A cause de cela, il y a dans toute chose une recherche infinie qui fait de toute essence

temporelle un problème divin. Tout est suspendu à Dieu par le désir, proclamait Aristote. Tout être cherche à s'achever en se dépassant, et ses élans portent à Dieu, en qui seul le *Bien* après quoi tout soupire trouve sa réalisation pleine. Il y a dans l'effort de toute chose plus que cette chose ; il y a dans nos désirs de vie plus que la vie. Faire voir l'inéquation de nos désirs avec nos réalisations possibles ; montrer le vide du monde après en avoir constaté le plein, c'est donc faire également œuvre religieuse. L'univers ne se suffit pas : il cherche un complément de son être ; notre vie ne se suffit pas : elle veut un supplément divin. Que l'artiste sache nous émouvoir en représentant ainsi la vie et le monde en leur misère sublime, il est prophète encore ; il prépare le terrain pour l'apologiste[1] ; il fait en ce sens de l'apologétique négative, mais non moins féconde. Marquer la place du Suffisant, c'est déjà faire son œuvre ; c'est le donner déjà partiellement : « Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé ».

Toute une philosophie actuelle part de cette donnée pour renouveler, au bénéfice de nos contemporains, l'arsenal des apologistes. Elle procède par analyse et met en ligne des idées ; mais l'*idée esthétique* peut aussi jouer son rôle en cette enquête. Les moyens d'art atteignent non moins que les moyens logiques les lacunes aussi bien que les richesses de la vie ; ils les atteignent davantage, et aussi bien c'est en pareille matière surtout qu'en fait, l'union du *fond* logique et des *formes* a été recherchée des apologistes. Le plus strict logicien devient poète, dès qu'il aborde ce thème. Exprimant l'inquiétude vitale, il éprouve cette mélancolie dont Bossuet a dit qu'elle fait le fond de la nature humaine ; il prend d'instinct l'attitude qui convient dans l'attente du Libérateur, et l'impression religieuse naît de lui après être née en lui.

Quand l'art chrétien viendra, trouvant ainsi préparées les voies de son Maître, il n'aura plus qu'à l'introduire avec pompe. Il traduira,

lui, non plus l'appel de l'être et les insuffisances de la vie, mais la réponse de Dieu. Il fera œuvre positive ; il résoudra le problème. Mais de l'avoir posé, c'est déjà un mérite religieux, et l'art profane, religieux en cela, s'y utilise.

* * *

La preuve la plus palpable qu'on puisse donner de cette aptitude, preuve de fait, après les preuves tirées de l'essence de l'art, c'est que précisément les religions instinctives sont nées en grande partie des sentiments dont nous venons de dire qu'ils sont le point de départ du travail artistique.

On a assigné à la naissance des religions bien des causes ; des systèmes très nombreux se sont fait jour ; mais on reconnaît unanimement que l'admiration de la nature, l'étonnement en face des richesses et des insuffisances de la vie, l'effroi du grand mystère qui se dérobe sous cet étrange travail dont nous

souffrons et bénéficions tour à tour, ont puissamment contribué à leur éclosion et à leur succès parmi les hommes.

Un païen à qui un missionnaire racontait la Passion, répondit : « Vous adorez un dieu crucifié ! Nous, nous adorons le soleil, qui ne meurt pas. » Dans cette parole naïve, perce le sentiment de cette pérennité à laquelle nous sentons liée notre existence ; de la valeur divine de l'être auquel nous sommes suspendus, et s'il y a erreur sur l'objet, c'est bien là pourtant une poussée religieuse. De même, le sentiment de nos besoins et de notre impuissance relative à les satisfaire, l'appel que nous sentons en nous à l'éternité et à la plénitude de la vie sont des facteurs religieux reconnus de tous. Or ce sont là en même temps les sources d'art les plus profondes, preuve nouvelle de la fraternité de ces deux choses : la religion, qui prétend nous donner le divin ; l'art, qui s'avance à sa rencontre.

II

Si tout art est, en un sens, religieux, et comme tel un allié de l'apologiste, combien plus ce que nous appelons art chrétien sera-t-il capable de jouer ce rôle !

J'ai dit qu'en un sens il n'y a pas d'art chrétien, à savoir au point de vue de la technique ; mais au point de vue de son objet, au point de vue de l'inspiration qui le guide, l'art chrétien a ses caractéristique très certaines.

Et sa première supériorité, c'est d'écarter d'emblée maintes déviations auxquelles l'art laissé à lui-même facilement succombe.

Tout d'abord le matérialisme.

Absorbé par le phénomène, un certain art

naturaliste laisse l'âme se diffuser dans les choses avant qu'elle en atteigne le fond, qui est la Divinité créatrice. Ainsi l'auditeur d'une symphonie s'y absorbe assez parfois pour en oublier l'auteur et négliger de porter un jugement sur son âme. Seulement, il y a cette différence qu'à l'égard de l'artiste humain, cette attitude est correcte et au fond flatteuse ; car l'artiste ne vaut, comme tel, que par son œuvre. Mais s'il s'agit de la nature, c'est l'inverse qui est la vérité. La nature n'a d'importance que par Dieu, et la laisser jouer à son égard le rôle d'écran, non de miroir, c'est en fausser la destinée.

Un artiste chrétien ne peut pas commettre cette erreur lourde. A moins de se dédoubler, comme à vrai dire nous le voyons trop souvent : chrétien d'un côté, artiste de l'autre, avec au milieu une couche d'oubli, à moins de cette déviation, le froid matérialisme dont je parle ne peut pas l'atteindre. En écoutant la voix divine, il peut se fixer sur le sens profond de la nature et de la vie. Il a entendu, comme

Adam au jardin, Dieu lui « nommer toutes choses » ; il en connaît la vraie nature, l'origine, l'aboutissement, et il ne se peut pas qu'une œuvre inspirée par ce commentaire s'oublie au néant matérialiste.

L'impression pessimiste et plus ou moins vaguement panthéiste, autre écueil de tant de grandes œuvres, lui est également évitée. Souvent, ce qu'on appelle « contemplation désintéressée », en esthétique, c'est cette rêverie imprécise qui désoriente, parce qu'elle est sans cran d'arrêt, parce qu'elle nous jette aux mystères tristes sans les résoudre, et se conclut en point d'interrogation. Rien n'est plus déprimant et dissolvant que cette attitude. Au lieu de nous engager à vivre notre vie avec courage, elle nous invite à la nier et à la fuir.

L'univers tout entier n'est qu'un géant sinistre,

a écrit un poète. Dans ce pessimisme trouble, l'homme de l'Evangile ne peut pas se laisser choir. Pour lui, le Christ a « illuminé la vie » ;

il sait que celle-ci est bonne et bienfaisante, pourvu qu'elle ait le consentement de nos cœurs et Dieu comme arrière-fond de valeur rédemptrice.

Là, d'ailleurs, n'est que la faible partie du bienfait.

L'art chrétien apporte avec soi tout un ordre de valeurs qui lui appartiennent en propre. Le surnaturel est son domaine réservé ; en y cueillant les fleurs d'inspiration qu'il germe pour les offrir aux amoureux de l'idéal, il travaille, tout directement cette fois, à la diffusion du sentiment religieux.

Soit qu'il note par des moyens d'art les effets extérieurs du surnaturel en décrivant les faits qui le manifestent, soit qu'il en suive le reflet dans ces états de l'âme religieuse qui transfigurent la chair, toujours l'œuvre sera grande et digne de tenter l'effort de l'artiste. Qu'on dise si chez Angelico l'impression du surnaturel n'est pas profonde, et subtilement autant qu'aimablement contagieuse.

« *Où donc ce moine a-t-il pris ses figures ?*

s'écriait Michel-Ange. *Il faut qu'il soit allé dans le ciel, pour en voir de semblables !* »

En effet, il y était allé, en ce sens que réalisant la parole de saint Paul, *conversant au ciel,* il pouvait refléter sur la toile des sentiments qu'il avait vécus. Souvent ses œuvres, ainsi que celles d'autres peintres mystiques, sont faibles techniquement, mais il est rare que le sentiment ne relève pas ce que le pinceau offre de défaillances. On y voit ce que Pascal appellerait l'art *de la charité*. Par l'influence qu'il exerce sur les âmes même rebelles, cet art réalise ce qu'on a nommé l'apologétique des saints : telle celle du pauvre curé d'Ars qui, à peine suffisant de savoir pour affronter le sacerdoce, stupéfiait Lacordaire par les traits de lumière et de flamme qui jaillissaient de ses lèvres.

Etant donc « monté au ciel », l'artiste chrétien en redescend pour le décrire et y pousser les hommes. Il fait ce que le Christ lui-même a voulu faire : venir du ciel pour nous y faire remonter.

La contre-épreuve de ce que nous disons serait fournie par l'impression que nous cause le surnaturel de Salpétrière dont quelques peintres croient devoir nous gratifier par intervalles. Désireux de faire du neuf, ou subissant un de ces sursauts de l'opinion qui ramènent périodiquement les esprits vers « l'idéalisme », ces artistes s'attaquent aux sujets mystiques et, n'ayant pas le sentiment religieux, ne trouvent rien de mieux à faire que de le singer. Or, pourquoi leur peinture nous choque-t-elle, sinon parce que l'instinct religieux qui attendait en nous satisfaction, qui escomptait un réveil, se trouve, au contraire, déçu et froissé ? Si nous n'avions la « montre » de Pascal, par la présence en nous d'un sentiment religieux accessible à l'art, ces manifestations ne nous seraient pas déplaisantes. Le contraire d'une chose ne froisse que si elle même ravit, et son absence ne déçoit que par le fait d'une légitime espérance trompée. C'est donc que l'art imprégné de vrai

mysticisme était capable de le répandre, et qu'entre nous et lui, il existe un secret accord, sur lequel est fondé son pouvoir.

*
* *

C'est surtout au service du culte que ce pouvoir donne sa mesure. On pourrait dire que l'art chrétien tout entier est l'auxiliaire du culte et que d'une certaine manière il en fait partie. Ne sait-on pas le rôle exclusif que dans les civilisations primitives l'art prenait à l'égard des rites religieux? Qu'est-ce, en effet, que le culte? C'est l'être sensible, en nous, s'adonnant aux louanges de Dieu, pour s'unir à l'esprit en ses prosternations intérieures.

Nous sommes à la fois doubles et un, esprit et matière, et de l'esprit à la matière, le passage, nous le savons, est facile. Par l'esprit, nous adorons « en vérité », mais, nous souvenant que nous sommes corps, nous cherchons à incarner dans des attitudes, des ges-

tes, des paroles, le sentiment qui domine en nous. Par ailleurs, ces manifestations réagissent sur le sentiment religieux et l'entretiennent. On sait mieux quand on a parlé; on veut plus fermement quand on a agi; quand on a donné de soi, on aime davantage. Telle est la raison du culte. Or, qui ne comprend que cette expression extérieure du sentiment religieux ne peut être digne de son objet que si elle revêt une forme supérieure et parfaite? Cette forme, c'est l'art qui la fournira, et l'art religieux se confondra pour autant avec le culte.

N'est-ce pas dans cette pensée que les gestes religieux impliqués dans la liturgie prennent cette forme rythmée et solennelle qu'on appelle *hiératique*, et qui les constitue en art véritable? La psalmodie au premier degré et au delà le chant sacré donnent de même à la parole qui s'adresse à Dieu la forme d'art que sa dignité demande, qui d'ailleurs éveillera chez ceux qui écoutent, chez ceux-là mêmes qui parlent cette langue expressive, des sen-

timents en harmonie avec elle. N'avons-nous pas également à cœur de couvrir notre cohabitation avec Dieu, dans le temple, d'une forêt de lignes harmonieuses ; de n'y recevoir la lumière qu'après l'avoir filtrée à travers des verrières de rêve; de n'y marcher que sur des dalles sonores ; de n'y garder les trésors spirituels que dans des trésors d'art où la matière soutient le travail, où le travail subtilise la matière ; de n'y donner aussi l'enseignement que du haut d'une chaire œuvre d'architecte et dans des formes où l'orateur, le poète, le « ciseleur de mots » et le sculpteur de sens » ont tant de fois répondu à l'appel du prêtre ?

Partout l'utilité relative au culte prend ainsi une forme de beauté, autant du moins qu'y savent réussir nos artistes. Ce n'est pas toujours assez; mais qu'importent ici les défaillances : nous jugeons des principes, et je dis que l'art chrétien appliqué au culte est appelé à exprimer par ses moyens propres le sentiment qui crée le culte; qu'en l'expri-

mant, il le multiplie et tend à le susciter dans l'âme indifférente ou distraite. C'est dire assez qu'il contient une apologie implicite, en ce qu'il prépare, soutient, illustre à l'usage du sens esthétique les idées claires dont nous avons rappelé les attaches sensibles.

J'imagine qu'une grande cérémonie à Notre-Dame, au temps de saint Louis, représentait en faveur du fait religieux une valeur de tout premier ordre. Cette foule qui avait construit l'immense basilique au prix d'une collaboration incessante, d'un effort soutenu par un intérêt passionné auquel participaient les plus petits; qui traversait les porches brodés d'icones, s'épandait dans les vastes nefs éclairées d'une lumière vivante où l'essaim des élus tournoyait; qui écoutait les grandes voix liturgiques, accompagnant du regard, tandis que l'oreille vibrait au rythme, la belle chorégraphie qui se développait là-bas, dans les lumières, — cette foule, dis-je, pouvait-elle n'être pas élevée au-dessus des vulgarités terrestres, entraînée au divin, gagnée sensi-

blement, en attendant qu'elle le fût spirituellement, par les réalités transcendantes ?

Concluons que l'art, en toutes ses formes légitimes, et de plus en plus à mesure qu'il se hausse, marchant de l'inanimé à l'animé, de l'individuel au collectif, du profane au sacré, l'art, dis-je, se fait voir armé à l'égard du sentiment religieux d'une puissance suggestive admirable. Par là il se révèle apologiste, pour autant qu'il appartient à l'apologiste, en éveillant les âmes au divin, d'en préparer le travail et d'en soutenir l'effort.

« *Nul mortel, dit Jéhovah à Moïse, ne peut me voir et vivre* ; *mais viens, place-toi dans le creux du rocher : je te cacherai de ma main, je ferai passer ma gloire devant toi et tu m'apercevras par derrière.* »

L'art pourrait tenir ce langage. Il fait passer devant nous la gloire de Dieu révélée aux hommes, non point face à face et dans son expression directe, mais par derrière, c'est-

à-dire dans ses effets et ses retentissements sensibles, il nous fait apercevoir quelque chose de ce que Dieu pense, de ce qu'il aime, de ce qu'il est.

III

DU ROLE DE L'ART

DANS L'EXPRESSION DES DOGMES RELIGIEUX

III

Du rôle de l'Art
dans l'Expression des Dogmes religieux

A l'Art faisant fonction d'apologiste nous avons attribué pour second rôle de travailler à l'expression du dogme et, par son expression, à sa glorification, à son œuvre de conquête.

Exprimer simplement, à supposer que cela fût possible, ne serait point une condition suffisante ; mais pratiquement, un tel exclusivisme est introuvable. Le sentiment esthétique suppose tout autre chose qu'une trans-

cription purement littérale; il est fait d'impression ; il décline donc à peu près fatalement dans un sens laudatif ou hostile. Quand il s'agit de religion, objet à l'égard duquel l'indifférence véritable est si rare, il en est d'autant mieux ainsi ; la prétendue neutralité narrative tournera dans un sens quelconque, favorable ou contraire. Or, si de l'expression du dogme il ressort en faveur de celui-ci une force nouvelle de pénétration et d'influence, on pourra dire sans doute que l'art collabore avec l'apologie et se trouve vraiment, lui-même, apologiste.

Je veux donc signaler quelques-uns des moyens dont l'art dispose, pour opérer ce travail. Le premier que je rencontre est contenu dans le mot *symbolisme*.

Le symbolisme est constitué par un ensemble de représentations qui, ne visant pas à l'expression directe du sujet, idée ou fait, qu'on entend évoquer, tendent néanmoins à en procurer l'évocation par l'intermédiaire

de signes, d'images, d'analogies, utilisant à cette fin la psychologie des états associés et des réminiscences.

Si l'on voulait serrer de près cette notion du symbole et la prendre en son sens le plus général, on verrait que presque tout, dans la vie humaine, en relève plus ou moins et que l'art, en particulier, que ce soit la peinture, la sculpture, la poésie, l'architecture et à certains égards la musique, en sont pétris, même alors qu'ils prétendent viser et atteindre au plus strict, au plus complet réalisme.

Mais tel n'est pas ici notre objet.

Nous prenons le mot symbolisme en un sens plus particulier et plus empirique. Puisque nous opposons les représentations symboliques aux représentations directes, il faut nous interdire pour l'instant de rechercher ce qui reste nécessairement de symbolisme caché en ces dernières.

Or, en ce sens restreint, le symbolisme conserve en art et particulièrement en art religieux une importance considérable. Nous

voyons tous les peuples l'utiliser, et d'autant plus que leur vie est plus tributaire de l'instinct; car alors, ignorant l'abstraction savante et colorant toutes choses des feux d'une imagination jeune, ils procèdent par métaphores, par images familières ou sublimes, pour exprimer des faits lointains ou des idées abstraites.

Les Anciens nous ont légué des documents d'art innombrables, presque toujours documents religieux, puisqu'en art comme en toute chose la religion a présidé aux naissances. Or, dans ces documents, nous voyons le symbolisme éclater en floraisons envahissantes. L'art religieux des Egyptiens, des Assyriens, des Chinois, des Mexicains et des Péruviens, des Hindous et des Germains, comme celui des vieux Grecs et des vieux Romains, comme celui de nos ancêtres des Gaules, vivent de symbole. Rudimentaire ou raffiné, celui-ci domine presque exclusivement leurs travaux.

Dans l'art chétien il en est de même, notamment aux époques primitives. Les décou-

vertes de plus en plus nombreuses faites en ce dernier domaine nous font voir les images symboliques illustrant toutes les pages du livre dont M. de Rossi a été le principal éditeur.

Quelquefois, le symbolisme des catacombes et des premiers temps chrétiens est emprunté au paganisme, mais il est alors démarqué; les symboles des anciennes religions s'adaptent et se rangent pour servir la nouvelle. Ainsi en terre musulmane trouvons-nous nombre de nos antiques sanctuaires consacrés aujourd'hui à l'Islam et enrichis de légendes transformées, issues des traditions chrétiennes.

Les scènes bachiques des Catacombes de Naples (IIe siècle) et les nombreux festins antiques représentés partout à cette époque auraient de quoi étonner si l'on ne savait qu'il y a là démarcage symbolique. Les artistes du temps conservent leurs formules, mais de libres qu'elles étaient, elles deviennent serves; elles expriment désormais l'espérance d'immortalité sous la forme du « banquet céleste ».

Ainsi encore les scènes de vendanges contenues dans le répertoire traditionnel des artistes sont conservées en vue de prêcher l'Eucharistie ; les Saisons, en vue de noter les phases de la vie présente et future du fidèle. Et la naïveté du symbole est telle qu'on ne se donne pas la peine de modifier des détails pourtant antithétiques aux idées nouvelles. Les vendanges continuent à être réglées par de petits amours ; les Saisons ne changent rien à leurs allures profanes ; mais on *sait* ce que désormais cela veut dire, et l'on projette l'idée récente sur le vieux décor.

Toutes les idées chrétiennes passent ainsi en symboles idéographiques. Le *rameau d'olivier*, c'est la paix du Christ par la rédemption ; la *palme*, c'est la victoire des sanctions célestes ; un *arbre*, seul ou tenant sous son ombre un ou deux personnages, représente l'Eden éternel ; le *phénix* dit la résurrection de la chair ; le *paon* qui renouvelle sa parure, c'est l'immortalité ; la *colombe*, c'est l'âme sauvée

du déluge de péché; l'*agneau*, c'est la fidélité au Christ pasteur ; le *poisson*, c'est le converti de la pêche miraculeuse ; le *dauphin*, par allusion à la fable, c'est le Sauveur ramenant l'homme à la terre ferme du salut ; le *navire*, c'est le voyage de la vie et les fins dernières ; l'*ancre*, c'est l'espérance ferme en Dieu ; le *phare*, c'est la lumière de foi ; le *mât* traversé de vergues et de nouveau l'*ancre*, en sa forme cruciale, c'est la croix du Sauveur, sécurité du nautonier en la mer du monde ; l'*alpha* et l'*oméga* signifient le Christ-Dieu, début et fin de tout, créateur et consommateur d'existence.

On a remarqué que la pensée chrétienne s'exprime aux catacombes par ses omissions mêmes. Il en est une bien frappante. Jamais le martyre n'est figuré autrement que sous forme d'espérance et de gloire ; nulle allusion à l'horreur des supplices ni à la cruauté des persécuteurs. Ce n'est guère qu'au ve siècle, les persécutions tombées, que ne craignant plus cette fois l'équivoque, on se laisse aller à la repré-

sentation de scènes sanglantes. Rien peut-il mieux noter le bonheur du martyre et, à l'égard des bourreaux, la persistance chrétienne de l'amour ?

Un des symboles les plus fréquents de l'iconographie primitive, c'est celui du *Bon Pasteur*. On y enfermait des idées multiples et touchantes. Le Bon pasteur, c'était la réconciliation de l'homme par le Christ ; c'était la nourriture spirituelle donnée aux brebis chrétiennes dans les prairies évangéliques ; c'étaient tous les rôles du Sauveur en son sacerdoce.

Les *Chambres des sacrements*, aux catacombes, offrent et surtout offraient autrefois tout un ensemble de représentations allégoriques des dogmes. L'eucharistie en sa réalité actuelle, en ses figures antiques, en ses effets temporels et éternels ; le baptême, le sacerdoce, les rôles de l'enseignement chrétien trouvaient là leurs symboles.

Un cas typique de symbolisme, combiné cette fois avec le principe de l'anagramme, c'est le

poisson représentant le Christ pour cette raison que les lettres du mot poisson, en grec (ΙΧΘΥΣ) sont les initiales de ceux-ci : *Jésus-Christ fils de Dieu sauveur* (Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ).

Toute cette écriture mystérieuse des premiers âges, particulièrement quand elle parle au souvenir dans l'ombre vénérable et l'inquiétude des catacombes, impressionne. Comme un air d'occultisme sacré, d'ésotérisme murmurant s'en dégage. Une foi si profonde palpite là! Dans ces notations rapides et en quelque sorte furtives, nous sentons une intensité de vie qui imprime au visiteur une commotion délicieuse. Tout cela parle au fond de l'âme et y agite nos meilleurs secrets.

Pourtant, il faut le dire, l'émotion éprouvée ainsi repose sur un sous-entendu et n'est point proprement esthétique.

Ce langage des premiers chrétiens est à peu près exclusivement idéologique ; à cause de cela, on ne peut qu'à peine le nommer un

langage d'art. Ce qui s'y trouve appliqué, c'est le principe des hiéroglyphes, notation figurée d'idées pures, laissées à leur essence abstraite, et à l'égard desquelles la qualité esthétique des figures est de valeur négligeable.

Dans une écriture de ce genre, comme en toute écriture, ce qui importe vraiment, c'est le sens ; les mots n'ont qu'une valeur de signe. Si l'hiérogrammate est de talent, son art viendra en surérogation et se fera admirer à part ; mais il n'y a pas de liaison essentielle entre cet art et le but assigné à l'écriture. Ainsi dans notre art primitif les idées exprimées sont tout, leur expression peu de chose, et l'art qui s'y dépense est purement accidentel à l'effort.

Cela se conçoit. A cette époque de puissante vie intérieure, l'art plastique jouait un rôle secondaire. Ce qui importait à nos pères au début de la prédication évangélique, c'était l'orientation nouvelle de la vie, c'étaient les espérances sublimes apportées aux hommes. L'effusion toute récente de l'Esprit et la proxi-

mité d'événements surhumains tenaient assez en éveil toutes les âmes pour que la forme à donner à ces choses ne retînt pas l'attention pour elle-même. Nul stimulant n'était nécessaire à des sensibilités d'avance conquises. Tout à la réalité divine, on l'exprimait par besoin d'expansion plutôt que par le désir d'en mieux vivre, à peu près comme on écrit sur l'écorce qui en élargira la trace la date intime ou le nom cher.

Or à satisfaire ce besoin d'âme, une brève notation suffisait.

L'œuvre d'art en réserve dans l'arsenal apologétique de ce temps, c'étaient la vie des « Saints » et l'héroïque histoire des martyrs.

Ne faut-il pas voir là un commencement d'explication de ce fait que la perfection des formes, dans le tracé des symboles primitifs, va chaque jour déclinant, au lieu de croître. Les premières en date sont les plus parfaites, les mieux dessinées, les mieux peintes, parti-

culièrement dans le ton des chairs, Par la suite, durant deux ou trois siècles, les images s'avilissent; les procédés hérités des écoles gréco-romaines sont perdus; on les a laissé tomber en oubli pour n'y attacher pas d'importance; l'idée dominait trop, et l'hiératisme fruste succède à la liberté pleine de fraîcheur des premières peintures souterraines.

La manifestation la plus étonnante de cet idéalisme abstrait qui domine l'art des premiers siècles, c'est l'absence de toute représentation personnelle du Sauveur, en un temps où l'on vit de lui avec une intensité sans pareille. Précisément parce qu'on en vit, on paraît se contenter de l'image intérieure qu'on s'en forme, et l'on ne sent pas le besoin de la figurer autrement que par signes. Orphée domptant les fauves, un pasteur, un poisson, un simple monogramme: c'est le Christ, c'est-à-dire que c'en est l'idée, tout ce qu'on recherche. Un tel état d'esprit nous étonne aujourd'hui. Pourtant s'il comporte esthétiquement

une infériorité, il convient d'en retenir néanmoins les services.

Tout d'abord, cette façon de noter les idées connues leur fait quand même une propagande. Les croix des chemins ne fussent-elles pas esthétiques, elles suggestionnent le passant. Tout ce qui combat l'oubli combat un des ennemis de l'âme chrétienne. L'immédiat nous absorbe ; le sensible nous prend et le facile accapare aisément nos efforts. L'herbe folle de la vie courante couvre en poussant l'espérance des moissons divines. Rompre l'automatisme instinctif par un rappel aux réalités supérieures, c'est déjà un bienfait.

Ensuite, en même temps qu'il rappelle, le symbole explique, ou en tout cas sert de point de départ aux explications. Une bonne partie des homélies de jadis était consacrée à développer ces beaux symboles qui ont perdu pour nous beaucoup de leur sens. On extrayait de l'image du Bon Pasteur toute une christologie ; on montrait dans le vaisseau symbolique toute l'histoire de la vie humano-divine qui est celle

du chrétien dans l'Eglise; en commentant l'*alpha* et l'*oméga*, on racontait toute la divinité.

Malgré tout, ces avantages du symbolisme initial ne peuvent qu'à peine s'inscrire à l'actif de l'art envisagé en son essence. Les idées suggérées ne le sont point, en effet, par des moyens proprement esthétiques ; le pinceau n'est ici qu'un *calam*.

Qu'est-ce qu'un moyen esthétique, sinon celui qui met en jeu l'intuition ; qui par l'imagination et les sens arrive à la raison, au lieu de suivre la route inverse ? Il y a en nous des idées, et il y a autour ou à la base des idées tout un monde d'impressions, de souvenirs figurés, d'états imaginatifs et sensibles qui en sont comme l'orchestration, qui à ce titre en font partie, en tant que leur accompagnement naturel ou leur source. Or le moyen esthétique, le moyen d'art est celui qui fait appel en nous à ce fond sensible, qui le remue, y éveille des intuitions, des idées-sentiments et des idées-forces, au lieu d'idées abstraites.

En raison de cette nature de l'art, on est tenu d'affirmer que des représentations purement symboliques lui seraient, comme telles, étrangères. Représenter le Christ par un poisson, c'est faire songer au Christ ; tracer l'image d'un phénix, c'est rappeler l'immortalité ; mais puisque cela ne dit rien à la sensibilité et n'éveille aucune intuition, cela est nul en art ; autant vaudrait écrire : Christ, immortalité, avec la seule différence d'une calligraphie plus ou moins heureuse. Ce que celle-ci contient d'*idées* ne l'autorise nullement à prétendre incarner l'*idéal*. Il y a un abîme entre les significats de ces deux termes. L'idée est un schéma, un découpage aux contours secs, une sorte d'ombre chinoise qui, en se déterminant tout autour, se vide au centre. L'idéal, au contraire, est compris de nous comme la synthèse totale de l'objet, un effort pour saisir la pensée créatrice qui le concerne, pensée qui contient tout de lui : ses virtualités, ses rapports, jusqu'à ses déterminations les plus fugitives, autant que son genre

et son espèce. L'idée esthétique a cela de supérieur qu'elle s'efforce à percer le mystère divin des choses; là où l'idée logique n'est qu'un trait, elle insiste et dégage au profit de l'intuition obscure, mais compréhensive, toutes les richesses profondes de la vie.

C'est pourquoi nous disions : Au regard des premiers chrétiens qui, dans leurs notations figurées, entendaient fixer avant tout l'idée abstraite, le sens de l'art n'avait plus qu'un intérêt secondaire. Qu'importe qu'un vaisseau symbolique soit bien peint, s'il n'est qu'un signe hiéroglyphique relié à l'idée de destinée par un lien abstrait?

Pourtant, il ne faut rien exagérer; nous ne sommes pas ainsi tout d'une pièce. Dans le signe symbolique, dès qu'on le traite en décoration, comme ce fut le cas toujours, il est bien difficile que ne se glisse pas au moins un commencement d'impression esthétique au profit de la réalité signifiée par le symbole. De plus, n'y eût-il nul lien apparent entre cette

réalité et l'effet de beauté obtenu par cette hiéroglyphie supérieure, celle-ci n'en sera pas moins utile, et au point de vue de l'art apôtre, elle n'aura pas perdu toute valeur.

Un exemple banal peut servir à illustrer ces deux cas et à en noter les différences. Parcourez nos affiches de commerce. Il en est qui ont une réelle valeur d'art, mais cette valeur n'est pas toujours avec l'objet à glorifier dans une relation identique. Parfois cette relation est directe : c'est le cas des figurations de paysages, de sites célèbres, de beautés naturelles représentées avec art en vue d'y attirer des voyageurs. Mais qu'une affiche soit commandée à un artiste pour une fabrique de pâtes, de cacao ou de produits chimiques, il est clair que l'impression esthétique obtenue n'entretiendra avec ces objets aucune relation directe. Elle leur profitera cependant, en raison d'une prédisposition favorable et d'une obscure association opérée en nous. Bien que nul raisonnement explicite n'intervienne, il arrive que tout se passe comme si l'on s'était dit :

Un objet présenté ainsi ne peut être médiocre ; l'image est belle, donc le produit est bon. Le résultat pourra se charger de démentir ce trop facile pronostic ; mais si le produit est, en effet, à la hauteur de la réclame, on aura lieu de bénir l'art et son intervention glorifiante.

Quand il s'agit de religion, nous sommes fixés sur le résultat à obtenir. Si l'impression esthétique tend à le procurer par elle-même, ce sera un succès direct que nous devrons inscrire à l'actif de l'art; si c'est par un détour qu'elle y arrive, qu'importe ! Qui oserait dire que les grands thèmes abstraits fournis par les moines aux artistes, au xve siècle, — ceux, par exemple, où par jeu de mots les dominicains (*Domini canes*) étaient figurés par des chiens couchés aux pieds du Seigneur — n'aient produit aucune impression sur les foules ? Le rébus montrait là le bout de l'oreille ; mais le talent était sincère et la beauté opérait son rayonnement. D'ailleurs, à côté du rébus, il y avait l'intuition agissante. Les *ver-*

tus et les *vices*, les apôtres, les martyrs et les vierges ne valaient pas seulement par leurs attributs : que de trésors d'émotion, parfois, dans leurs visages ou leurs attitudes !

Même aux catacombes, telle *orante* gauchement peinte communique pourtant sa ferveur ; tel *Bon Pasteur*, par sa douceur attentive et miséricordieuse, nous émeut, au lieu de nous *rappeler* simplement un rôle mystique. Ces bégaiements donnent à penser ce que sera la voix, quant l'art chrétien aura conquis ses moyens de puissance.

Le plafond de la crypte de Lucine, à Rome, offre déjà un ensemble où une matière d'art fort précieuse sait agir par sa vertu propre. La prière et les sacrements y sont exprimés, en même temps que par symboles, à l'aide d'effets qui dépassent l'hiéroglyphe, qui se font évocateurs d'impressions.

Plus tard, les catéchismes en images, tel celui de Saint Paul hors les murs, tels ceux de nos cathédrales gothiques, eurent la prétention justifiée, en notant le dogme, de le glo-

rifier aussi dans les âmes, d'en faire goûter intuitivement la valeur. La cathédrale de Chartres présente ainsi, dans ses vitraux et ses sculptures, un ensemble dogmatique de premier ordre. Le porche seul est une interprétation complète de l'homme et de la vie, de l'univers matériel et spirituel vus sous l'angle chrétien, avec comme clé de voûte le Christ. Huysmans l'a fait ressortir avec ses outrances coutumières, mais à bon droit quand même : c'est une vraie somme théologique en pierre et en verre peint, une encyclopédie religieuse, mais avec, en plus des *notions* évoquées, de très réelles suggestions esthétiques.

Si telle n'eût pas été dès le début l'effort et en partie le succès des artistes, Saint Basile n'eût sans doute pas dit : « Les peintres font autant pour la religion par leurs tableaux que les orateurs par leur éloquence. » (Homélie XX).

Somme toute, ces deux écritures d'art : l'écriture symbolique et la figuration esthétique

se mélangent plus ou moins à toute époque, se partagent à des doses variées toutes les œuvres. Il en ressort, en faveur de la religion, une valeur de propagande indéniable dont les nuances, d'ailleurs, et le dosage seraient bien difficiles à fixer, tant les plans de l'âme sont fuyants sur lesquels glissent ces lueurs ou ces fulgurances.

Qu'on prenne les *Sept Sacrements* de Poussin, on admirera d'emblée la haute tenue et la gravité calme de cette apologie ultra-sincère ; mais qu'on démêle, si on le peut, la part du symbolisme, de l'écriture en action, de la réclame d'art, de l'impressionnisme !

Dans les *Jugements derniers*, thème si souvent repris, le triage serait tout aussi difficile, et d'ailleurs aussi vain. Chez Michel-Ange, le symbolisme est là sous la forme des couteaux, des scies, des échelles, des instruments de la passion, des tubas, et aussi de certaines dispositions ingénieuses introduites dans l'agencement des groupes. La haute réclame est faite par le génie prodigieux qui se déploie en cette

composition gigantesque. Mais sur le tout plane une terreur farouche, une impression de *dies iræ* qui est le vrai moyen d'art, au service de la cause chrétienne.

Le *Triomphe de la Mort* au Campo Santo de Pise, la *Dispute du Saint Sacrement* au Vatican offrent le même mélange. Tout le dogme et toute la vie organisée sous son influence y trouvent place; on les y voit à la fois notés en symboles, plastiquement glorifiés, suggérés à l'intuition par les moyens dont dispose l'esthétique.

Il n'est plus nécessaire de dire que ce dernier élément étant le meilleur, plus il prendra de valeur, plus l'effort religieux y gagnera de puissance. S'il arrive à dominer tout, nul n'aura lieu de s'en plaindre. Sans vouloir écarter l'idéographie, qui a rendu tant de services, on a le droit de préférer le moyen d'art, qui est proprement l'émotion, et d'escompter les effets religieux de son triomphe.

A Florence, en l'exquis sanctuaire de Saint

Marc, Angelico sut illustrer mieux que pas un la vérité de cette affirmation ultime. Telle Vierge encombrée de lys serait une image de pureté bien médiocre, à côté de cette délicieuse madone du corridor aux mains jointes si pieusement, au regard d'une douceur et d'une limpidité célestes.

Jésus au prétoire tient en mains une boule du monde : c'est la part du symbole; mais comme son attitude royale parle mieux ! Quel inoubliable regard perce le bandeau dont on a cru occulter sa face! Comme il atteint les secrets des âmes, avec ses rayons de douceur dont le valet tout proche paraît subir l'emprise, et de quelle certitude d'éternité son inexprimable sérénité douloureuse est-elle faite!

Le commandement de l'amour et la divine substitution en vertu de laquelle ce qui est fait « à l'un de ces petits » est fait au Sauveur même pouvaient-ils être rendus mieux qu'en ce tableau dit des *Pèlerins d'Emmaüs*, où deux frères hôteliers reçoivent le Voyageur céleste, lui pressent doucement les mains en prenant

son bâton et l'enveloppent d'un tel regard de respect tendre! Ce qu'ils font pour l'hôte de passage, on ne peut douter que ce ne soit pour Lui qu'ils le fassent : cela se voit à leur empressement réservé, à leur attitude religieuse. Et le Sauveur aussi le prend pour soi, cela se voit à la réponse de ses yeux.

La volontaire rédemption ne gagne-t-elle pas aussi le cœur dans cette *crucifixion* à trois personnages où le Sauveur monté à la croix lui-même — une échelle en témoigne — tend ses mains aux clous avec mansuétude, tandis que des bourreaux pieux, comparses providentiels du drame, pressent ces divines mains et pleurent, avant d'exécuter la sentence.

La communion des saints a été, dès le début de l'art religieux, l'un des thèmes favoris des artistes. Les entrées au Ciel en compagnie de martyrs ou de saints personnages sont classiques. Aux catacombes, on lit déjà sous une image de ce genre :

O FELIX GEMINO MERUIT QUI MARTYRE DUCI

Plus tard, ce thème prendra de grands développements; la Renaissance y saura introduire mille variantes, mais c'est encore l'ange de Fiesole qui répandra le plus de charme sur cette fraternité des trois mondes. L'Eglise souffrante, l'Eglise militante, l'Eglise triomphante s'unissent en sa célèbre *Ronde d'élus*, où dans les fleurs célestes, sous des rayons de gloire naïve, s'épanouissent en des figures exquises de grâce les sentiments les plus angéliquement fraternels.

J'aime à noter l'importance prise par le *dogme social* par excellence dans le développement de l'art chrétien. Il appartenait à celui-ci de souligner, dans ses apologies en images, un caractère du christianisme qui constitue en sa faveur un préjugé de vérité des moins négligeables, puisque posséder ce caractère, c'est montrer qu'on a touché au fond de l'homme, là où les différences ethniques, les divergences vitales de tout ordre et la vie ou la mort même ne peuvent altérer l'unité en Dieu.

Tous les dogmes sans exception ont eu d'ailleurs — plus ou moins selon leur importance relative — leur part de cette apothéose artistique.

Tous les arts s'y emploient, chacun avec les moyens spéciaux à son service.

De la peinture, nous connaissons assez les ressources. La sculpture les lui emprunte en partie et en partie aussi les renforce en proposant de la forme une interprétation plus stable, plus complète; en s'imposant avec plus de force par l'emploi d'une matière résistante et d'un relief plus proche de la nature.

L'architecture, pour glorifier le dogme chrétien, dispose d'abord de cette collaboration quasi universelle qui met les autres arts à son service. Par elle-même, elle a ses lignes montantes, qui disent l'appel de l'âme au surnaturel ; ses arcanes, frères de ceux où nos mystères se dérobent. L'éclairage dont elle règle les tons et les valeurs représente la lumière des divines vérités et le caractère du milieu

d'âme où nous devons vivre. La convergence des perspectives vers le sanctuaire nous prêche l'eucharistie et sa valeur centrale dans nos dogmes.

La musique sait retrouver au fond de l'âme religieuse l'écho émotionnel de ce que le dogme dit à la raison claire; il éveille l'inconscient pour en mêler les harmonies à l'éclat du vrai, à la volonté du bien assise dans l'âme. Unie aux paroles sacrées, unie aux actions du culte, elle les commente comme elle-même en est commentée; toute la chorégraphie sacrée dépendra partiellement de son influence.

Cette dernière, art secondaire en valeur, quoique primitif en date, n'est pas non plus sans moyens d'expression à l'égard du dogme. On sait quelle place tenaient les danses dans les religions antiques. Certaines prétendaient imiter les mouvements des astres, et par là suggérer au spectateur l'idée de la divinité du ciel. D'autres mimaient la naissance, la vie, la mort, en présence des divinités tutélaires.

De grandes pensées s'enveloppaient dans ces gestes rythmés qui malheureusement versaient tant de fois dans la licence. La liturgie chrétienne, en sa pureté admirable, garde une valeur d'expression que nul ne conteste. Avant tout elle s'emploie à révéler la présence du divin. Par ses prosternations, ses appels, ses groupements étagés, ses figures symboliques, ses immobilités et ses marches lentes, ses répétitions de gestes et ses girations solennelles, elle suggère l'impression du mystère et la sublime cohabitation de Dieu avec l'homme.

Un prêtre qui officie en grand respect ; des clercs qui le secondent avec art et d'un cœur ému sont bien vraiment comme tels des apôtres; ils font de l'apologie muette au bénéfice de plus d'une âme.

Pourquoi les foules accourent-elles pour voir prier un saint, sinon parce que de ses attitudes et de ses gestes, tout pénétrés de Dieu, une influence divine se dégage? La liturgie accomplie par des saints serait à coup sûr une prédication merveilleuse; le dogme

y grandirait de tout l'effet de puissance qu'ils lui auraient permis de produire en eux.

Enfin, si nous parlions poésie ou éloquence, nous verrions qu'elles disposent de tout, pour exprimer le dogme chrétien avec une sublimité conquérante. Les moyens dispersés de tous les arts se transposent en leurs moyens propres : ceux de la musique, puisqu'elles ont le rythme et la mesure; ceux de la peinture, puisqu'elles évoquent à leur gré des images; ceux de la sculpture, en ce qu'elles projettent en relief leurs vivantes créations idéales; ceux de l'architecture, grâce à la construction du discours; ceux de la chorégraphie, par le geste qu'elles appellent et aussi, au dedans de leur propre travail, par le mouvement de la phrase et les allures variées qu'elle affecte.

De tout cet effort peut résulter et résulte en effet, dans l'ensemble de l'évolution artistique, une addition imposante de valeurs qui préparent, soutiennent, confirment le travail de

l'apologiste; qui en font donc partie à leur manière, assurant au dogme et à son acceptabilité une réclame double : celle qui lui vient de la haute idée que l'art nous en donne; celle qui ressort de la nécessité ou de la convenance humaine qu'il sait nous y faire découvrir.

Tels sont les deux aspects qu'il faut retenir toujours : appel au dogme au nom de l'insuffisance vitale ; réponse du dogme et justification de sa valeur.

Mais pour que dans l'une ou l'autre de ces actions complémentaires, l'artiste qui aborde la dogmatique y puisse faire œuvre utile, trois conditions me semblent requises. La première est lointaine : il faut que l'artiste *sache*. Pour bien exprimer le dogme, il doit avoir une juste notion de ce qu'il est, de ce qu'il vaut, de ses attaches avec l'ensemble des objets dont la vie est faite. Beaucoup de nos iconographes auraient besoin qu'on leur dise : Instruisez-vous ; songez à Giotto ou à Dante, qui se met-

taient à l'école des Thomas d'Aquin et ne se livraient qu'ensuite aux libertés de leur imagination vigoureuse. Les contre-sens abondent en notre art religieux. Tel artiste représentera le Sauveur, à Gethsémani, dans l'attitude du plus découragé pessimisme, ne sachant pas que c'est là illustrer Renan, mais non pas les saints Evangiles. Tel autre, évoquant la naissance de Jésus, croira bon de laisser voir, sur le visage de la Vierge-mère, les stigmates douloureux de la maternité, n'ayant pas lu dans la liturgie sainte :

Sicut sidus radium
Profert virgo filium
Pari forma

On a remarqué souvent que l'art chrétien jusqu'au xve siècle ne contient pas une seule faute contre la doctrine ; c'est la preuve à la fois de l'importance qu'on attribuait à un enseignement ainsi surveillé et du sentiment vif qu'avaient les dirigeants des conditions de son influence.

La seconde exigence imposée est immédiate. Au moment où il travaille, il faut que l'artiste veuille bien laisser voisiner en lui ce qu'il sait, veut ou éprouve comme chrétien avec ce qu'il éprouve, veut ou sait comme artiste. J'ai souligné déjà le dédoublement étrange qui fait si fréquemment d'un chrétien artiste un artiste païen ; qui ne laisse nulle influence chez lui à la messe du dimanche sur le travail de la semaine, aux convictions de la partie religieuse de l'âme sur l'élaboration de l'idée esthétique. De même qu'on voit des hommes de science, attachés par le cœur à la foi, n'en semer pas moins les hérésies « comme savants », on voit des artistes chrétiens — chrétiens à titre personnel — ne relever en art que du laïcisme. Ceux-là privent Dieu, privent leurs contemporains de tout le rayonnement que pourraient exercer, en traversant le bain de lumière esthétique où ils vivent, les sentiments qui habitent au fond de leur âme. Ils enfouissent leur trésor et méritent

le reproche évangélique : « Pourquoi n'as-tu pas mis ton talent à la banque, afin que revenant je puisse le réclamer avec usure? »

A fortiori, — et cette troisième condition est trop claire — est-il urgent de bannir du travail artistique tout élément hostile à l'effet que doit produire par elle-même une œuvre religieuse. La Renaissance a donné ici de funestes exemples. Que d'œuvres à étiquette mystique sont traitées de telle façon que leur propagande profite aux sentiments les plus profanes, parfois même au scandale! Toutes les maîtresses d'artistes habillées en *Madones*; les *Madeleines* prétexte à nudités; les *Saintes-Familles* où l'on joue avec un agneau, avec une grappe, avec le sein de la mère, sans nul respect pour les auréoles; tant d'autres inconvenances ou inconsciences s'étalent aux murs des Uffizi, du Pitti, des églises italiennes! Aujourd'hui, les *Tentations de saint Antoine* gambadantes, les mêmes *Madeleines* non repenties et les *Puretés* vêtues

d'un lis, mais par ailleurs sensuelles ou fades, font rage. Il faudrait faire savoir aux artistes amis de ce genre suranné qu'ils font une œuvre étrange. Ils empruntent les vases d'or de l'autel pour y verser leur liqueur d'inconscience ou d'ivresse ; ils parodient le texte sacré dont leur pinceau prétend donner le commentaire; ils blasphèment à genoux.

N'importe. En dépit de ces déviations, après tout accidentelles, la valeur de l'art et de ses capacités dogmatiques reste intacte. Les déviations, d'ailleurs, marquent le sens de la route ; on ne reprend celui qui chute que lorsqu'on sait qu'il pouvait marcher droit. Sans aller donc jusqu'où allait saint Basile, en disant que l'art peut autant pour le dogme que l'apologétique doctrinale, il reste qu'il peut participer à celle-ci, augmenter sa valeur d'action, la précéder ou la confirmer en influence, être par conséquent, lui aussi, apologiste.

IV

DU ROLE DE L'ART

DANS L'EXPRESSION DES FAITS RELIGIEUX

IV

Du rôle de l'Art dans l'Expression des Faits Religieux

I

Susciter le sentiment religieux; exposer, commenter le dogme religieux, c'est le rôle de fond de l'art apologiste. L'essentiel de sa tâche est rempli quand l'âme du spectateur, toute vibrante, s'unit à l'un de ces aspects de vérité dont la religion est inspiratrice. Les *faits religieux* ont à l'égard de ce résultat un rôle subordonné, parce que les faits sont extérieurs, alors que le sentiment et la foi sont

dans l'homme. *Sacramenta propter homines* : les choses sacrées sont pour les hommes, même celles qui engagent Dieu directement et en quelque façon de sa personne.

Parler ainsi, ce n'est pas diminuer le *fait religieux*, c'est marquer sa finalité, donc lui donner sa vraie nature, dont dépend sa grandeur.

En vue précisément de la mieux connaître, nous avons présentement à montrer ce que peut pour cette grandeur et pour l'histoire du fait religieux dans le monde l'intervention de l'art.

Voici comme la question se pose :

La religion étant le lien qui unit l'homme à Dieu, les faits religieux peuvent être pris des deux côtés de cette relation, à savoir comme gestes de Dieu à l'égard de l'homme, ou comme gestes de l'homme à l'égard de Dieu. L'art chrétien peut donc explorer un double domaine : il peut se proposer de faire connaître, de glorifier à sa manière ce que Dieu a

fait pour nous; il peut rappeler et mettre en valeur les retours d'adoration et d'amour dont nos annales religieuses content l'histoire.

Je n'ignore pas qu'au point de vue d'une rigoureuse théologie, une telle façon de parler est trop humaine. De Dieu à nous et de nous à Dieu, les relations ne sont pas égales. Dans ce dernier cas elles sont réelles, dans l'autre elles ne sont qu'une façon de concevoir et de noter notre dépendance.

Quoi qu'il en soit de ces précisions, nous avons le droit de parler ainsi que tous; nous ne faisons pas ici de métaphysique transcendante. Admettons donc, selon le langage courant, des rapports de Dieu avec nous sous la forme de faits ou de gestes divins dans le monde. Le premier de tous est la création; puis viennent les manifestations bibliques, puis le geste suprême ou final au sens de saint Paul (*novissime, diebus istis*) : je veux parler de l'Incarnation. Par ce dernier fait, nous sommes amenés à concevoir les rapports de

Dieu avec nous non pas sous forme d'intervention quelconque, mais sous une forme personnelle. Dieu est vraiment l'*Emmanuel*, ou *Dieu avec nous* ; la religion devient en l'homme-Dieu un lien substantiel et vivant, et ses gestes à lui sont comme disent les théologiens, *théandriques*. Des actions humano-divines et des faits humano-divins vont se dérouler dans le monde.

Etant donné ces faits, on voit quelle belle matière est préparée à l'art apôtre. Servir le travail du penseur et du narrateur, illustrer leurs *histoires saintes* et leurs commentaires, leur fournir les leçons de choses dont ils ont besoin et composer en collaboration avec eux le *livres d'heures* de Dieu : tel sera son rôle.

Toutefois, il faut distinguer dans ce travail un double effort répondant au double aspect sous lequel on peut envisager les faits divins dans le monde.

Un fait religieux peut être jugé dans sa réalité phénoménale, en tant que fait histo-

rique, et il peut être jugé dans sa réalité éternelle, comme fait humain transcendant à la durée et à l'espace, par suite dans son prolongement et ses retentissements psychologiques, dans son application à chacun de nous.

Les faits religieux ont en effet ceci de singulier qu'à côté de leur signification historique et de leur valeur en tant qu'insérés dans la trame du temps et de l'espace, ils en possèdent une autre extra-temporelle et universelle.

Les faits religieux sont symboliques. Et cela certes ne veut pas dire qu'ils ne soient pas réels : c'est leur réalité même, qui est symbole. Seulement, en raison de la subordination de la matière à l'esprit, du temporel à l'éternel, ils sont réels plus encore en nous qu'en eux-mêmes, hors du temps que dans le temps. C'est pour qu'ils soient en nous qu'il leur a été donné d'être en soi.

Ainsi, Dieu a parlé aux hommes dans telle ou telle circonstance temporelle; mais sa parole est relative à toute époque et à toute

personne; il la répète intérieurement à toute âme, et extérieurement, sous forme sociale, par les enseignements catholiques.

De même, Dieu a agi; mais il agit toujours: *Pater usquemodo operatur*. Même dans l'humanité du Christ, les actions temporelles qu'il pose ont un retentissement éternel. Le Christ est de tous les temps; son action atteint toutes les âmes; sa présence consolatrice et vivificatrice nous est à tous donnée. « Je ne vous laisserai pas orphelins », a-t-il dit. Il est là par son esprit; il y vit avec nous et en nous; mystiquement, il y souffre (*Iterum crucifigentes Christum*); il y meurt et il y renaît, il y croît et il y décroît selon le sort qu'il convient aux hommes de lui faire.

Tout événement religieux a ainsi une double face et relève en un double sens de l'apologiste.

Comment leur aspect historique rend les faits religieux comptables de l'art et de son rôle d'apôtre, c'est ce que nous devons d'abord dire.

La Bible nous en offre un sublime exemple. Serait-il nécessaire de rappeler que la Bible est une merveilleuse, une incomparable œuvre d'art ? Or on trouve en ses pages beaucoup de choses : elle exhorte, elle enseigne, se faisant ainsi évocatrice du sentiment religieux, prêcheuse de dogme religieux ; mais le fait religieux, on le sait, y tient une place considérable, peut-être dominante. La Bible est une *conteuse*. Et quelle conteuse admirable elle fait voir ! Ses récits sont une source où les plus grands poètes de tous les temps ont puisé. Les modernes ne sont pas ceux qui ont le moins pris à cette tailleuse d'épopées, comme à cette adorable brodeuse d'intimités humaines. Toutes nos *Légendes des siècles* ou nos *Eloa* lui doivent le meilleur d'elles-mêmes. Leur largeur de vision pittoresque, leur sentiment de la vie puisée à ses sources, certaines simplicités géniales et leur impressionnisme puissant en procèdent.

Or, chacun sait que les narrations bibliques ont joué, sous l'Ancien Testament, un rôle

considérable. Constamment les prophètes s'y réfèrent ; les hymnes liturgiques en sont pleines. Pour le « peuple à la tête dure », ce constant rappel à des réalités positives est indispensable; pour tous il sera utile. Si la plastique vient ajouter ses ressources à ce que l'admirable tenue littéraire des récits offre déjà de puissance, on sent combien les faits invoqués gagneront en valeur persuasive, donc en efficacité religieuse.

Il semble que l'art juif ait été peu porté de ce côté. Les Juifs se sont montrés poètes, musiciens, écrivains de génie: rarement ils ont produit de grandes œuvres plastiques. Des raisons historiques et même religieuses aident à le comprendre. La Loi de Moïse s'opposait à certaines représentations; la vie tourmentée de ce petit peuple ne lui permit guère de cultiver les arts du dessin. Mais c'est dans son âme surtout qu'il convient d'en chercher la cause. Les valeurs psychologiques et morales y dominent; les formes, les couleurs se transforment pour lui en idées, en sons, en rythmes; elles

perdent leur matérialité ou la déforment avec une facilité extrême. D'où la bizarrerie de certains traits qui dans les descriptions les plus splendides détonnent. Le peintre incomparable du *cheval*, dans Job, ne craint pas de diminuer son modèle en le comparant à la sauterelle : c'est qu'il a en vue la puissance du bond, et que la *forme* lui échappe. Le poète du *Cantique des Cantiques*, louant le visage de l'Aimée, ne trouve rien de mieux, pour dire ses lignes majestueuses, que de comparer son nez à « la tour du Liban, qui regarde du côté de Damas ». Un peintre eût aperçu le ridicule ; le poète psychologique le dévore.

Quoi qu'il en soit, ce que le passé judaïque ne fit point, le cycle chrétien l'a développé en merveilles. Il a pu et il a voulu ajouter à la teneur littérale du fait, outre l'éclat de l'expression littéraire, le prix du commentaire plastique.

Le premier avantage obtenu par cette addition des sens à la pensée et à la figuration

mentale, c'est, ainsi que le disait saint Grégoire, de mettre sous les yeux de « ceux qui ne savent pas lire » — ajoutons-y ceux qui savent, mais ne lisent point — les faits religieux base de la vie chrétienne.

De plus, le fait *rappelé* est aussi plastiquement *commenté*.

Toutes les représentations heureuses où des artistes de talent déposent leurs visions intérieures servent aux autres à composer les images mentales qui seront en eux le support des idées, qui répondront aux suggestions extérieures, serviront à la discussion en lui donnant une base imaginative. Par le fait des traditions d'art, tout un groupe de *phantasmata* se trouveront un jour socialisés, de façon à créer une ambiance religieuse aux imaginations comme le dogme en crée une aux esprits, comme la morale chrétienne en fait une aux consciences.

Ces images collectives ont plus d'influence qu'on ne croit dans les actions et réactions dont se compose la vie religieuse. Comme des

tableaux exposés en public et auxquels se référeraient les colloques, les traits généraux de ces images servent inconsciemment de lien spirituel; ils soutiennent les variantes personnelles, illustrent aussitôt l'apport du langage, font que le verbe religieux ne tombant plus à vide, dans une mentalité dépeuplée, mais pouvant s'incarner dans un corps d'images, il y organise la vie comme une âme.

Nous croyons quelquefois parler en idées pures; mais nous devons savoir qu'il n'y a pas d'idées pures : toute idée a une chair; celle-ci est faite des fantômes imaginatifs qui circulent ; l'expérience en attribue à chacun de nous un lot plus ou moins abondant et coloré, mais ce sont les arts qui s'emploient le plus activement à en composer le trésor.

Ne sait-on pas que les mystiques, en leurs visions, se représentent fort souvent les faits et gestes des personnages religieux d'après les tableaux et les statues fréquentés consciemment ou non dans le milieu où ils vivent?

Catherine Emmerich est pleine de l'art allemand, autant que des Evangiles.

La simplicité des premiers siècles profita amplement de ce genre d'action, particulièrement en un temps où les manifestations de l'art obéissaient plus que maintenant à des règles fixes. Il y avait un *canon* de l'art religieux, comme il y avait un canon dogmatique, un canon liturgique. Il s'ensuivait une certaine uniformité un peu étroite, mais qui rendait plus évidente, quoique moins riche, l'influence éducatrice des arts, en ce qui concerne les faits religieux et leur vie latente dans la mentalité collective.

Il conviendrait de rappeler ici encore les grands poèmes narratifs des missels et des cathédrales, des porches et des vitraux, des ivoires, des émaux et des bronzes. L'élément historique de ces productions est d'une importance considérable; leur action sur la vie religieuse fut puissante. Les écrits des prédicateurs populaires en donnent la preuve

irrécusable, ainsi que mainte narration piquante empruntée à la vie des saints ou à la chronique.

A cause de cela, les scènes sculptées ou peintes étaient très soigneusement étudiées : tous les archéologues le savent. Les grands thèmes généraux et les variantes locales s'y retrouvent facilement. Toute une vie d'imagination, dont les pensées et les sentiments annexes font une vraie vie religieuse, s'y révèle.

* * *

Un point de vue à expliciter, relativement à cette utilité de l'art en matière d'histoire religieuse, c'est celui-ci. Les faits religieux n'ayant une existence *réelle*, ainsi que nous le remarquions, qu'en vue de leur existence en nous et d'un effet spirituel à produire, l'homme religieux qui y fait appel ne se contente pas de représenter ces faits, de les rapprocher de nous en nature, de les faire vivre sous nos regards

d'une vie qui serait leur vie même d'autrefois. Il doit les rendre assimilables à la mentalité de ses fidèles; pour cela, les apparier à cette mentalité, au cas où de grands changements ethniques la leur rendent trop étrangère. Transposer, en histoire, ce n'est pas mentir, non plus que traduire un texte. L'âme du fait restera, et en ce domaine surtout elle seule importe. L'enveloppe extérieure de l'événement, son corps visible devra être formé d'éléments psychologiques ou pittoresques assez familiers pour que le fait en cause puisse entrer en notre vie, ne point trouver notre âme étrangère, s'insérer et agir ainsi qu'agissent les faits actuels, lesquels, nés d'une ambiance qui est à notre égard créatrice, nous sont nécessairement fraternels.

L'art s'emploie merveilleusement à cette transposition nécessaire. Il a traduit ainsi, si je puis dire, dans toutes les langues vivantes, des faits que la Providence, trouvant bon de les échelonner le long du temps, avait dû écrire dans une langue morte. Je ne sais si

cette façon de parler est éclairante, mais le fond de l'idée n'échappe à personne. Dieu, agissant en nous, se subordonne toujours et s'adapte. Quant à la forme des événements qu'il produit, il n'agit pas en Dieu, mais en homme. Il faut bien qu'il en soit ainsi, puisque nous avons dit : L'action de Dieu n'est au fond qu'une passivité de la créature, conçue comme en relation avec sa source. Or l'homme, à tout moment du temps, n'est pas entièrement identique à lui-même. Pour une part il demeure, et c'est pourquoi le fond de doctrine révélé à un moment quelconque s'adresse à tous, et le fait religieux, qui est doctrinal aussi, en tout ce qu'il a d'intimité profonde vaut pour tous. Mais pour une part également, l'homme varie ; la civilisation générale le transforme ; si la doctrine se présente à lui toujours sous le même vêtement, à de longs intervalles il risque de ne plus la reconnaître, et si les faits gardent le masque vieilli de formes temporelles trop lointaines, ils nous heurtent ; nous ne pouvons plus les vivre, et eux non plus, demeurant inassimi-

lés, ne peuvent plus nous faire vivre. Et pourtant, ils étaient notre nourriture divine! L'intention qui les a posés portait à l'éternel, et ne distinguait pas entre l'homme d'une civilisation ou d'une autre. Il faut donc l'art, pour nous les rendre encore accessibles et compréhensibles; pour les réadapter à notre ambiance, les raccrocher, comme des wagons remis à neuf, au train modernisé de notre vie.

Je crois être bien assuré que si les faits religieux du temps d'Abraham, de Moïse, ou même, dans certains cas, de Jésus, se représentaient à nous dans toutes leurs circonstances temporelles, leur décor, leur matérialité brute, plus d'une fois nous serions choqués, et en dépit de l'âme divine qu'ils contiennent, leur corps s'interposant, notre vie religieuse ne trouverait pas à se nourrir. Il y aurait là des choses trop étonnantes, trop loin de nos façons de sentir et de juger. Il faut qu'une réincarnation intervienne, et précisément parce que l'âme seule importe et qu'elle est immor-

telle, il est légitime autant que nécessaire d'essayer le miracle.

L'art sera le thaumaturge.

Le voici donc, cet acteur des résurrections historiques, ce traducteur des *Gestes de Dieu.* Comme nos classiques français, qui revécurent l'antiquité en l'adaptant savamment au « grand siècle, » lui, au service de tous, revit ainsi les siècles, à travers les siècles. L'ensemble de son travail rend *omnitemporels* des faits qui, temporels par la nécessité de leur matière, sont extra-temporels par leur âme. Il le fait d'autant mieux que l'artiste, livré au subconscient, procédant par inspiration et intuition, non par érudition, subit le fait qui lui est narré selon ses propres dispositions intérieures, et comme celles-ci viennent du milieu, le fait passant par elles se trouvera tout naturellement adapté aux contemporains.

Il faudra un parti-pris pour décider autrement des choses.

De ce parti-pris, j'examinerai tout à l'heure les conséquences. En attendant on peut juger

de ce point de vue l'intérêt que doit présenter l'histoire rétrospective de l'art religieux. L'art en général exprime la vie et son évolution ; l'iconographie des faits religieux exprime la façon dont on a conçu ces faits en fonction de la vie, à chaque époque.



Si nous revenons aux Catacombes, nous verrons une fois de plus combien l'esprit de cette période est particulier et comme hors cadre. De même que les allégories dogmatiques s'y présentent sous une forme abstraite, écrites en quasi-hiéroglyphes, ainsi les faits se réduisent à l'état d'idées, et ne gardent de corps que le minimum requis pour la représentation la plus sèche. Toute l'histoire de la chute, si amplement développée plus tard, va tenir, pour cette esthétique, en deux figures rigides, sans action, gardant un arbre. L'histoire de Jonas, importante à cause de l'idée de résurrection qui

s'y attache ; le sacrifice d'Abraham, figure de rédemption ; Daniel dans la fosse, Job, Tobie, Suzanne sont représentés en trait aussi simples.

Il y a là des schèmes de faits évocateurs d'idées, rien de plus.

La Vie de Jésus est traitée de même. On répétera sans fin la *Pêche miraculeuse*, parce que l'espérance d'expansion de l'Eglise s'y associe ; mais ici comme partout, la préoccupation historique est absente.

Il est stupéfiant de penser que la crèche n'apparaît dans les arts du dessin qu'en 343, sur un sarcophage. A partir de cette époque, l'histoire s'introduira, lentement, par l'entraînement du développement pittoresque. L'art des sarcophages servira précisément de transition entre les peintures primitives et la richesse des sculptures romanes et gothiques. De son côté, la miniature donnera les éléments que la grande peinture développera si largement aux XIVe et XVe siècles. Le mouvement donné alors ne s'arrêtera plus.

Or, sauf des exceptions assez rares, nous voyons constamment les faits religieux traduits par la peinture ou la sculpture dans la langue pittoresque du temps, selon les mœurs du lieu. Consciemment ou non, les artistes ont retraduit pour chaque époque et chaque région les faits où toute époque, toute région doivent trouver leur manne religieuse. Jamais, ou presque jamais, on ne les voit chercher à enjamber les siècles pour atteindre le fait en sa réalité brute ; ils sentent qu'ainsi *reproduit*, à supposer que ce fût possible, il ne serait pas utilisable, n'étant plus familier.

Voilà pourquoi, dans les œuvres des primitifs, on trouve la vie des primitifs ; dans celles de la Renaissance, la Renaissance ; dans les sculptures et les miniatures du moyen âge français, la vie du moyen âge français. Aussi les archéologues n'hésitent-ils pas à prendre, en leurs recherches, les documents religieux pour guides.

Si l'on veut apprendre à connaître les petits soldats du guet de Fiesole ou les lanzi et les

condottieri de Florence, on n'a qu'à consulter Angelico. Sur les beaux hommes de Sienne, nous sommes très renseignés par Pinturiccio et Sodoma. Demandez à Véronèse, à Titien et à Tintoret pour Venise. En Flandre, en Hollande, en Allemagne, vous aurez une tout autre couleur : les mêmes faits ont une autre vie. Vous trouverez là, dans les curieux intérieurs de Dürer, la vie allemande ; Breughel vous présentera un Christ en culottes courtes et à chapeau mou ; Rembrandt charriera devant vous en brouette les malades que la pitié du Sauveur va guérir. Les gardes du Calvaire, chez Teniers, joueront aux cartes, coiffés du feutre à plumes et munis de hallebardes. Les saintes femmes de Rubens seront des femmes de bourgmestres cossues. Et qui ne sait ce qu'on trouve de richesses archéologiques dans nos verrières de Chartres ou de Paris, chez nos charmants miniaturistes ?

C'est donc que les faits religieux ont été représentés d'après la mentalité de chaque époque, les mœurs de chaque époque, et que,

sortis de leur terre natale pour entrer dans le courant de la vie universelle, ils sont devenus humains selon toutes les nuances d'humanité qui se font jour le long des siècles, au lieu de ne toucher la vie de l'homme qu'en un point.

*
* *

Pourtant, il y a des exceptions. La *couleur locale*, ainsi que nous disons aujourd'hui, n'a été inconnue tout à fait à aucune époque. On en trouve de très vagues essais aux premiers siècles. Angelico, qui en est d'ordinaire bien loin, s'y essaie de temps à autre, non certes quant à l'allure générale des compositions, — ce qui serait la vraie couleur locale — mais tout au moins pour quelques détails. A l'époque du Concile de Florence, rencontrant dans sa ville quelques types exotiques, il en introduit timidement dans son *Adoration des Mages* de Saint-Marc. Des artistes plus libres appartenant à son époque ou aux époques suivan-

tes ont, à plus forte raison, agi de même.

Aujourd'hui, nous allons plus loin. Les connaissances historiques et archéologiques, les facilités de communication nous le permettent. Mais que faut-il penser de cette façon de faire ?

Notons d'abord qu'elle est toujours partielle. Le souci de la beauté ; l'ignorance relative du passé ; ce sentiment, sur lequel j'insistais, que le passé est mort et que l'œuvre d'art doit vivre : tout cela impose à la couleur locale des limites. Nul homme de sens n'a la prétention, nul homme de goût le désir de présenter au public une pure et simple photographie esthétique du passé.

En second lieu, il faut remarquer que la familiarité plus grande où nous sommes à l'égard de ce passé tend à le rapprocher de nous. L'historien est le « contemporain des siècles ». Le public, devenu historien par accoutumance, devenu géographe, archéologue grâce à la diffusion des renseignements et des ima-

ges, peut vivre plus facilement une scène antique; il en est moins rebuté; peut-être arrivera-t-il par instants à s'y mêler de cœur, au lieu d'en jouir seulement en dilettante. Toutefois, il paraît impossible de voir là autre chose qu'un palliatif. Les difficultés d'ordre religieux que nous avons exposées subsistent. Ce n'est donc pas de ce côté qu'il faut diriger la recherche.

Mais il y a autre chose.

L'apologie religieuse n'est pas toute dans la justification du sentiment religieux, ni dans l'utilisation pour la vie intérieure des faits religieux supposés connus : elle court à la recherche de ces derniers et, armée de la critique, — de cette critique qu'on voudrait tant retourner contre elle — on la voit remonter aux origines, étudier les récits sacrés, peser leur valeur historique et supputer leur signification immédiate, en vue de servir plus tard leur signification éternelle. Or, en marge de ce travail, l'illustration esthétique est utile.

Ce n'est pas, certes, que l'art puisse par lui-même prouver quelque chose. L'art ne fait pas de critique, mais j'ai fait remarquer déjà que fournir des images mentales, puis les socialiser, c'est aider au travail critique. S'il s'agit du passé religieux, de bonnes études archéologiques au service de l'art mettront celui-ci à son tour au service de l'apologie en meublant plus richement, et de matériaux mieux appropriés, notre imagination collective.

Dans une œuvre ainsi conduite, relative aux grands faits chrétiens, l'artiste religieux semblera dire : Voici ce qui se passa un jour dans l'humanité ; voici ce qu'étaient les temps, la race ; voici ce que fut le fait : à vous de juger la signification de ces choses, de voir en quoi elles vous regardent ; de dégager ce qu'il y a là de temporel, d'éternel, de lointain ou d'universel ; à vous d'en vivre ou de refuser d'en vivre.

Cette reprise en sous-œuvre du travail religieux relatif aux faits est indispensable à une

époque où tout est remis en question. Puisque le présent s'est coupé de communications avec ses traditions immédiates, et refuse d'en recevoir tout élaborée sa vie intérieure, force est bien de retrouver celle-ci soit en creusant plus bas, s'il s'agit de pensées; soit en remontant plus haut, s'il s'agit de faits. Il faut revenir aux sources. L'art s'unit pour son compte à ce travail. Son succès à lui, ce sera de présenter les faits de telle manière que leur essence religieuse triomphe ; qu'ils se trouvent imposés à l'attention, couverts par la beauté d'une sorte de préjugé favorable, se démontrant eux-mêmes en valeur, en attendant que l'apologiste intervienne et confirme.

Ainsi Vereschaguine, Schmalz, Tissot, Aubert, maint autre encore quoique avec moins de constance ou de talent ont à la fois instruit, ravi, préparé pour la foi des contemporains à qui Angelico n'eût pu sans doute, religieusement, arracher que son apologie personnelle, Raphaël que l'aveu de son génie.

II

J'ai à dire maintenant comment le second aspect des faits religieux, l'aspect éternel, est lui aussi — et plus encore que le premier — comptable de l'art.

On connaît ces séries de tableaux qui représentent parallèlement des scènes correspondantes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ceux qui ont apparié ces sujets se sont fondés sur une idée qui est le point de départ de la nôtre. Ils se sont dit qu'un fait appartenant matériellement à une époque peut en même temps appartenir moralement à une autre, ou à toutes. Le fait *figure* d'un autre fait a bien

cette signification. Que le *sacrifice d'Abraham* se rapporte au Calvaire, cela prouve sans doute qu'à la réalité immédiate d'un événement peut se joindre une relation qui le dépasse. On pourra qualifier *prophétique* un fait ainsi conçu, et de la prophétie qu'il renferme, le fait évangélique correspondant se présentera comme la réalisation.

Or, poursuivez l'idée, et vous direz que les faits évangéliques eux-mêmes ont en même temps que leur valeur propre, en tant que faits historiques, une valeur de symbole et une couleur d'éternité qui les fait contemporains de tous les siècles.

Les artistes le savent bien. Pour la plupart de ceux qui représentent une scène religieuse, qu'elle soit tirée de l'Ancien ou du Nouveau Testament, la question n'est pas uniquement de savoir ce qu'ont fait autrefois Moïse ou Joseph, Abraham, saint Pierre ou même le Sauveur : leur pensée d'art dépasse cette intention historique ; ils veulent dire ce que signifient pour nous ces réalités-symboles, ce qu'el-

les disent du divin à l'égard de l'homme, de l'homme à l'égard du divin.

Même dans les scènes les moins religieuses de sentiment : telles les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, il reste quelque chose de ce point de vue. Un tel tableau, sous peine de ne signifier rien, doit être interprété comme je viens de dire. Ce que Véronèse y représente, ce n'est pas apparemment la petite scène historique de Cana : il savait que le décor en était tout autre, le caractère très différent, et ce qu'il pouvait encore moins ignorer, c'est qu'à ces noces historiques lui-même n'assistait pas, jouant de la contrebasse, en compagnie de ses amis Titien et Tintoret. Il s'agissait pour lui : premièrement de belle peinture, deuxièmement de curiosité pittoresque, et enfin, à titre de justification idéale de ces choses, il s'agissait de montrer le Christ se mêlant, sous les auspices de l'art, à la vie des hommes de la Renaissance, venant couvrir, peut-être, par la bénédiction de sa présence toujours honorée, les pompes de cette époque brillante et jouisseuse.

Analysez votre impression en face de la *Communion de saint Jérôme*, et dites si le personnage historique n'y disparaît pas pour laisser place à une impression puissante de *Viatique* et de mort chrétienne.

Dans la *Transfiguration*, qui occupe la même salle du Vatican, la représentation du Thabor, la notation de ce que put être la transfiguration aux yeux des disciples occupent bien peu de place. Le Thabor qu'on voit là n'en est pas un ; les personnages sont des *types*. Ce qui est représenté vraiment, c'est la gloire du Christ en relation avec les misères humaines, ses sujettes.

Voyez encore la *Crucifixion* d'Angelico dans la salle du Chapitre de Saint-Marc, à Florence. Ce n'est certes pas une crucifixion historique ! Des saints de toutes les époques y figurent, et le choix qui en a été fait manifeste l'idée du peintre. Ce qu'il fait voir, c'est l'humanité religieuse aux pieds du Christ, et il espère que la glorification de ce geste amènera le spectateur pieux à s'y joindre.

En ces derniers siècles d'art, on a plutôt exagéré que rétréci cette symbolisation de l'histoire. Le classicisme y pousse naturellement, puisque sa tendance est de démarquer à ce point la vie qu'elle ne tienne plus à aucune époque. Ce genre a ses beautés dont je ne veux pas médire, mais sa belle tenue sérieuse ne va pas sans ennui ; constamment on le voit verser dans une idéalité sans caractère. L'universel a besoin d'un vêtement de chair. Pourquoi dans l'éternel, précisément parce qu'il est éternel, n'introduirions-nous pas quelque chose de la vie présente ? La vie religieuse est éternelle en ce sens qu'elle est relative à tous les temps : le classicisme la traite un peu comme si elle n'était relative à aucun, et ce faisant, il risque de nous la rendre étrangère.

J'aime mieux, sauf le talent, sauf le goût qui n'est pas toujours à la hauteur de nos classiques, la tendance opposée manifestée chez Fritz de Uhde, chez quelques-uns de sesému-

les français, voire, s'il était sérieux, chez M. Jean Béraud, où l'on voit le Christ crucifié sur la butte Montmartre, mêlé à la vie ultra moderne, dînant chez les *Pharisiens* du jour, recevant à ses pieds les *Madeleines* d'un monde qu'on évite, cheminant vers un *Emmaüs* XIXe siècle en compagnie de prolétaires étonnés, mais pénétrés pourtant de sa parole. Ces façons sont outrées peut-être ; mais à quoi tient l'outrance, je suis porté à croire que ce n'est pas au genre adopté : c'est à la façon dont on le traite : c'est, de la part du peintre français, à l'absence de sens religieux qui éclate dans son œuvre. Qu'on aime le Christ ; qu'on ait un sentiment un peu profond du besoin qu'en a la société contemporaine ; que la misère humaine qu'il console, l'effort qu'il sanctifie, l'impuissance qu'il fait aboutir vous apparaissent dans leur éternité sans doute, car cela est de tous les temps, mais cependant sous la couleur spéciale que prend toujours la vie aux divers âges : rien n'empêchera que votre œuvre, si elle est d'ouvrier, ne prenne sa place

dans le musée de l'art religieux le plus authentique.

Ce siècle n'est pas un paria ; si d'autres ont éprouvé leur relation spéciale au divin, pourquoi ne l'éprouverait-il pas? Et s'ils en ont tiré les conséquences esthétiques, pourquoi ne les tirerait-il pas pour son compte? Quelle raison y a-t-il pour qu'on ne mette en rapport avec Dieu, avec le Christ éternel et ses saints que des hommes du passé, ou bien l'homme-type imaginé en dehors de toute réalité et par suite sans caractère?

Dagnan Bouveret exposait il y a quelques années un *Christ à Emmaüs* dont une nature splendide, ruisselante de lumière derrière lui, composait la gloire: c'était l'éternité et l'universalité de son action que le peintre exprimait ainsi avec une originalité non sans grâce. Sur les bords du tableau, des personnages contemporains contemplaient la scène. Une femme priait agenouillée avec son enfant ; un homme était debout, dans l'attitude du respect à l'égard d'une telle grandeur surhumaine,

mais doutant cependant et en restant à l'impression de mystère, en face de l'énigme troublante et de la solution chrétienne de la vie. C'était la famille de l'artiste, c'était l'artiste lui-même qui figuraient à l'antique place des *donateurs* ; mais c'était avant tout la société contemporaine. Or, je ne sache pas que personne ait trouvé la donnée déplaisante. Il y avait là, pour moi, de l'art vraiment religieux, et je souhaiterais que l'exemple en fût suivi par un plus grand nombre.

*
* *

D'ailleurs, les faits religieux relevant de l'art ne sont pas tous relatifs au passé. En dehors des événements-types qui lui ont servi de point de départ, la religion est là, avec ses manifestations vitales. Elle vit au dedans des hommes, où l'on peut essayer de la saisir ; elle vit au dehors, dans des actions qu'il est loisible à l'art de reproduire ; elle vit ainsi

individuellement, mais elle vit aussi socialement, et elle se révèle sous la forme d'actions collectives. Il y a là un vaste domaine pour l'art religieux. En l'exploitant, cet art, outre qu'il gardera son rôle inaliénable de *miroir de la vie*, travaillera pour sa part à l'heureuse contagion que recherche l'apologiste. Il prêchera Dieu avec nous, aidant à mieux comprendre l'essence religieuse de l'homme, ses attaches naturelles avec l'Invisible, le bénéfice d'honneur et de paix qui ressortent pour lui de ce que tout le Ciel le couvre, dardant de toutes parts sur lui des regards de sérénité bienveillante.

Les statuts de la corporation des peintres de Sienne donnaient pour but à l'art religieux de *manifester avec la grâce de Dieu les choses merveilleuses opérées par la vertu de la sainte foi*. C'était un beau programme, mais je ne vois pas de raison pour qu'il cesse de tenter aujourd'hui nos artistes. L'Eglise est là avec son enseignement, ses fêtes, ses assises solennelles, sa hiérarchie, ses rites ; on

peut voir ses progrès, ses reculs, ses souffrances, ses étapes. Une matière d'art inépuisable et une collaboration apostolique indéniable sont offertes à l'artiste, pour peu qu'il daigne regarder et que son âme puisse comprendre. On nous a fait assez de tableaux d'*Inquisition*. Les *Galilée au Saint-Office*, les *Etienne Dolet* et les *Saint-Barthélemy* ont fait rage. Ce fut longtemps une mode haineuse. On espérait par là nous atteindre. Cela voulait dire : La religion est cruelle et boudeuse ; elle est ennemie du progrès, de la civilisation, de la science. Or, l'art qui discrédite — injustement, je l'espère, — pourra aussi accréditer. S'il ne le fait pas, qu'il s'en prenne à lui-même, non à sa matière.

Quand on s'est essayé aux *Pardons*, aux scènes d'églises, aux sacrements, aux prières, aux tableaux de sainteté, aux martyres et aux morts chrétiennes ; ou bien, dans le genre historiographique, aux canonisations, aux conciles, aux assemblées religieuses, on n'a pas toujours réussi au sens où je l'entends. Mais

c'est de deux choses l'une : ou que le talent a manqué, ou que le pittoresque et le théâtral ont tout pris, le sentiment demeurant derrière la toile.

Je ne parle pas des *Enterrements d'Ornans,* dont l'intention est manifeste.

Quoi qu'il en soit des déviations, des erreurs, la mine est là.

Viennent donc les ouvriers de l'art apôtre.

*
* *

Enfin, les faits religieux relatifs au passé et au présent impliquent aussi l'avenir. Quand je dis l'avenir, je ne parle pas de l'histoire future de l'humanité sur la terre : celle-ci n'ouvre à personne ses perspectives. La peinture prophétique, en l'histoire, a peu de champ. Mais il est un avenir humain dont nous savons religieusement la teneur, c'est celui qui dépasse cette vie-ci et la sanctionne. Les faits religieux vont ainsi se poursuivant jusque dans

l'ineffable et l'inaccessible, au delà des évolutions et des recherches : dans l'immobile. Or, l'art chrétien s'est efforcé de tout temps de décrire à sa manière cet aboutissement de la vie humaine. Les *Jugements derniers*, les *Couronnements de la Vierge*, les *Ascensions* et les *Assomptions*, les apothéoses de saints et les *Triomphes de la Religion* ont été l'occasion de cet effort. Il est sorti de là des chefs-d'œuvre. Ceux qui ne furent pas purement pittoresques ou décoratifs, mais où le souffle religieux se fit sentir, eurent sur les âmes une influence que les chroniques de l'art nous révèlent. Le *Campo-Santo* de Pise ; les grandes scènes de *Santa Maria Novella*, à Florence ; les grands *Au-delà* de Michel-Ange, de Signorelli ou d'Angelico ont leur histoire.

Aujourd'hui, en face de ces sujets surhumains, nous sommes devenus timides. La hardiesse des Anciens tenait pour une part à l'anthropomorphisme régnant, à la naïveté populaire. On ne riait pas alors des diables cornus, ni des Satans dévorateurs, ni des crocs,

ni des fourches. On trouvait simple qu'une âme fût représentée par une petite forme nue s'échappant d'une bouche pâle, et que dans un azur de missel, un bel ange à la robe neigeuse vînt la recevoir tendrement. S'il s'agissait de Dieu, le vieillard traditionnel à la barbe de fleuve, la boule du monde en mains, paraissait d'une majesté suffisante. Assurément on n'était pas dupe de l'image, du moins pas tout à fait, même dans le peuple ; mais je ne sais quel enfantillage collectif rendait quand même plus facile la matérialisation nécessaire de ces objets, en eux-mêmes hors la vie et sans matière. Dante avait passé là ; son trésor poétique alimenta les arts pour longtemps, et sans croire représenter d'après lui le ciel et l'enfer au naturel, on demeurait content du symbole, sachant combien le public y consentirait, tout prêt à vivre sous ces formes et en ces images ses idées religieuses.

Maintenant, nous sommes plus difficiles. Le sentiment religieux, qui a perdu en surface, s'est malgré tout épuré. L'anthropomorphisme

a moins de prise; le peuple même est plus *averti*. Qu'on lui dise maintenant, fût-ce dans une fresque grave, qu'au jugement des vies équivoques, les anges tireront par les mains, les diables par les pieds, il n'acceptera plus ce symbolisme; jadis il y voyait de bon cœur une réalité.

L'art doit compter avec cette différence.

Bien des images qui chez Dante sont sublimes, dont Michel-Ange se contentait, sur lesquelles Angelico reposait les pieuses méditations de son pinceau seraient aujourd'hui ridicules.

Alors? — Alors, il nous faudra chercher autre chose. L'Art n'est pas sans moyens, en face d'une mentalité quelconque, pour faire surgir en elle une idée d'au-delà ; pour suggérer, sous les espèces du visible, l'invisible ; d'autant que la distance étant toujours la même entre une image empruntée à cette vie et les faits transcendants qui en sont dehors, on ne peut pas dire légitimement : Nous ne

représenterons plus l'invisible. Si on le disait, il faudrait condamner le passé, qui en vécut sous les formes dont je parlais, et ce serait là une vue bien étroite. Il faut laisser l'idée s'incarner comme elle peut, à condition de ne pas confondre l'incarnation imaginative de l'idée avec l'idée elle-même. Notre cerveau évoluant, nous incarnons autrement des idées identiques ; nous épurons l'image ; mais la renier tout à fait ce serait, ainsi que nous l'avons déjà dit bien des fois, refuser une part de son humanité à l'idée pure, la priver de son épanouissement naturel, et nous priver, nous, d'un appui mental qu'on peut déclarer indispensable.

Le tout sera, à chaque époque de l'art, de créer des images appropriées à l'ambiance nouvelle. Il y a là une formule à trouver. A l'usage de ce temps-ci, on peut dire, je crois, sans faire injure à nos artistes, que la formule est demeurée flottante. L'équivalent moderne des *Jugements derniers* n'existe vraiment pas, non plus que l'équivalent du gothique, non

plus que celui du chant grégorien. Nous sommes à un tournant où le pastiche, le conventionnel et çà et là de timides essais rénovateurs se disputent la place. Qu'on cherche. Le génie seul, ayant pour ailes l'imagination esthétique et le sentiment religieux puissant, pourra nous faire franchir le pas devant lequel nos modernes hésitent.

Quoi qu'il en soit, le rôle à jouer ici est indéniable ; ce rôle a été autrefois bien rempli, et je répète qu'il y a parenté étroite et solidarité de fonctions entre l'art ainsi appliqué aux faits religieux du monde, et l'effort de l'apologiste pour susciter, glorifier, développer le mouvement religieux des humains.

DEUXIÈME PARTIE

I

DE LA VALEUR D'ART

DU SENTIMENT RELIGIEUX

I

De la valeur d'Art du Sentiment Religieux

Nous changeons de thème. Nous savons ce que peut l'art pour l'apologiste ; il faut rechercher ce que peut l'apologiste en matière d'art. Au tribunal de celui-ci, la religion a été plus d'une fois sommée de comparaître. Il s'agit de savoir si la pensée religieuse, et en particulier la pensée chrétienne et catholique possède une valeur d'art ; si par quelque côté elle peut être jugée étrangère ou antagoniste ; si elle a pour elle les faits, dans la longue carrière qu'elle a fournie et à l'épreuve des con-

tacts permanents qui se sont établis entre elle et l'art ou les artistes ; enfin si aujourd'hui, après les bouleversements survenus, les points de vue individuels et sociaux changés, la religion et ce qui dépend d'elle peuvent à cet égard être assurés encore de l'avenir.

*
* *

Et tout d'abord, quelle est la valeur d'art du sentiment religieux en général ?

On remarquera que ce sujet n'est guère qu'un retournement d'une donnée devenue pour nous familière. L'art peut-il évoquer le sentiment religieux? demandions-nous. S'il le peut, pour des motifs semblables, simplement pris d'un autre biais, le sentiment religieux appellera et soutiendra le travail de l'artiste.

Il y a là une réciprocité nécessaire.

Dire que l'art exprime la nature et qu'il fomente en nous le sentiment de la nature, n'est-ce pas impliquer ce sous-entendu : La nature à son tour éveille l'art ?

Il en est ici de même.

Tout objet appelle et nourrit la fonction qui lui est relative. La lumière fait percer les bourgeons de la plante; la puissance de végétation de celle-ci sollicite la lumière, l'invite à pénétrer les tissus et l'initie à la chimie subtile de la sève.

Il faut d'ailleurs dépasser cet a priori et regarder de plus près les choses. Qu'on prenne bien garde à l'importance du problème posé: c'est de la surface seulement qu'on pourrait le qualifier occupation de dilettante. S'il était démontré que le sentiment religieux est sans nulle valeur d'art, il serait démontré aussi, et péremptoirement, que le sentiment religieux est sans valeur vitale; qu'il est une superfétation, une erreur. Comment ce qui vaut pour la vie ne vaudrait-il point pour le « miroir de la vie » ? L'exposé des rapports de la religion et de l'art est donc un chapitre important de l'apologétique.

Or, qu'est-ce que la religion ? Pour en donner une notion générale, qui se puisse appliquer à tous les cas, on pourrait avancer la définition suivante : La religion est le lien qui rattache la créature humaine à la réalité mystérieuse dont elle se sent dépendre, elle et le milieu immédiat où elle plonge, et dont dépend par suite sa destinée.

On conçoit à merveille jusqu'où porte, dans le sens des conclusions désirées, une définition de ce genre.

En fouillant jusqu'au fond de la nature, telle que l'expérience immédiate nous la livre, nous éprouvons aussitôt son insuffisance. Insuffisance à s'expliquer elle-même, à se mouvoir elle-même, à se régir elle-même, à se faire aboutir elle-même : d'où nécessité de requérir pour elle une source de son existence, de son activité, de son intelligibilité, de ses tendances, de son travail. C'est ainsi que nous prouvons la « réalité mystérieuse », et après l'avoir prouvée, ou éprouvée, que nous nous sentons en rapport avec elle pour autant

qu'en esprit et en œuvre, pour penser et pour agir, nous vivons du milieu immédiat qui ne se soutient que par elle.

Cherchant ensuite en nous, nous reconnaissons la même insuffisance. Cela va de soi pour une part, car nous sommes, nous aussi, un objet de nature ; si la nature a besoin de complément, nous aussi ; nous en elle. Éclats de l'obus universel, lancés par les puissances de l'être à la conquête d'une destinée particulière, mais forcément incluse dans le Tout, nous ne pouvons prétendre nous suffire sans que se suffise aussi l'immense projectile.

D'ailleurs, pour des motifs spéciaux notre vie ne saurait se présenter comme un système clos, bouclé de cohérence.

Nous ne sommes pas seulement *un* objet, nous sommes *tel* objet ; nous sommes êtres pensants, voulants, agissants — et souffrants.

Notre pensée révèle notre insuffisance en tant qu'elle pose la *vérité*, et que la vérité pour être elle-même a besoin de l'Axiome

éternel, source d'intelligibilité et dernier fond de la recherche.

Notre vouloir révèle notre insuffisance en ce qu'il pose le *bien*, et qu'il ne trouve en soi ou dans la vie ni de quoi fonder le bien sans le premier *Bien*, ni de quoi l'accomplir avec une ampleur qui le satisfasse.

Notre souffrance pose à son tour le problème qui a tant tourmenté Pascal, celui de la contradiction d'un être qui se trouve lancé vers le bonheur, qui est un appétit de bonheur ambulant, et qui ne trouve d'objets qu'opprimants, soit par hostilité soit par irréparable misère.

Et enfin notre action extérieure, poussant sa pointe dans la direction de l'inaccessible, nous prêche l'Inaccessible, le plénier et indéfectible Objet que toute perspective d'action manifeste.

On le voit, nous aboutissons au divin en opérant une double plongée ultra consciente : plongée dans l'océan de la nature ; plongée

dans la mer intérieure de notre âme, moins étendue et plus profonde. Or, comment opérer cette plongée sans rencontrer la perle de l'art ? — Impossible. En cherchant l'or dans la matière, les alchimistes ont contribué à faire connaître la matière ; en cherchant Dieu dans la nature, on découvre d'abord la nature, et en cherchant Dieu en soi, on se découvre, soi ; on se juge en son essence, en ses aspirations, en son infini.

Et ce que je dis de l'individu, je le dis des groupes, je le dis du genre humain ; car le genre humain aussi a une âme, et des aspirations, et un infini.

En allant à la recherche de Dieu en la vie sociale, à travers les élans sociaux, vous devez rencontrer élargie la vie humaine.

Or l'art n'est pas autre chose que le sens de la vie humaine, en tant qu'elle est esthétiquement exprimable. La source d'art est là, dans l'officine secrète de la vie, dans des intimités de signification à l'égard desquelles

les formes extérieures ne sont qu'un langage. Nous l'avons dit, comprendre la poussée intérieure des choses, comprendre le sens intime ou la direction générale de la vie : voilà le rôle de l'artiste. Le reste, les formes, les procédés, la technique, c'est la calligraphie ou l'orthographe : on n'y échappe point ; mais ce n'est pas avec cela que se font Platon et Pascal.

Qu'on ne croie donc pas possible à l'homme religieux, s'il est doué par ailleurs de cette capacité de vibration qui caractérise l'âme d'artiste, de ne pas trouver l'inspiration là où il trouve l'émotion religieuse.

* * *

Nous pouvons nous en assurer autrement encore.

Ne cherchons plus la religion : supposons-la trouvée, et demandons-nous si ce qu'elle dit, si les états d'esprit qu'elle suggère ne sont

pas dans la direction du sentiment d'art le plus authentique.

Bien entendu, il s'agit ici de religion vécue et personnelle, non de celle qui ne dit que l'hérédité, la routine, la pression du milieu sur un être sans ressort intime.

Mais la religion vraie, qu'inspire-t-elle?

A l'égard de la nature, le sentiment de l'homme religieux est celui-ci : La nature est le langage de Dieu ; elle en jaillit pour l'exprimer, faiblement sans doute, mais de la manière qui convient à l'auditeur extasié de cette parole. Dieu ne peut se dire avec plénitude qu'au dedans, par cette parole substantielle qui est son Verbe. Au dehors, ses manifestations tombant dans le multiple, tombent aussi dans le partiel et dans l'imparfait. Mais enfin la nature épèle Dieu, et chaque être en dit à sa manière une syllabe.

De plus, la nature née de Dieu réalise ses vouloirs ; elle est son instrument ; il lui a donné de *faire* en même temps qu'il lui a

donné d'*être*, et ce qu'elle fait, c'est ce que l'éternité décide.

La nature est ainsi divine: premièrement par ce qu'elle signifie, deuxièmement par ce qu'elle réalise. Divine idéalement et divine pratiquement : telle est son sens profond, son essence.

Or je demande si de jeter ainsi dans la nature tout le mystère de Dieu, de la faire palpiter en Lui, de la faire clamer par toutes ses voix, les plus muettes autant que les plus sonores : Dieu ! Dieu ! Dieu ! puis de voir un drame divin dans les combinaisons gigantesques ou les intimités subtiles de ce travail par lequel la nature va à ses fins, ce n'est pas ouvrir une source d'art inépuisable ?

Comment diviniser l'objet sans exalter la faculté qui s'y attache ? « Quand les petits s'attachent aux grandes choses, elles les font devenir grands », a écrit saint Augustin. Si la nature est grande au point d'être divine, l'artiste, s'il la voit sous cet angle, se sentira invité au plus sublime travail.

Qu'on lise *Ce qu'on entend sur la montagne* — je cite au hasard — et qu'on voie en quelques traits splendides ce que produit dans l'âme d'artiste cette vision religieuse du monde. Ce n'est plus la mécanique de Diderot, avec ses roues, ses poulies et ses cordages : c'est une vie à la façon d'Homère et de ses dieux, mais autrement haute, car je ferai voir la différence entre le divin des chrétiens et celui d'Homère. Mais que dis-je ? Au lieu de lire Hugo, ou Milton, ou quelque autre, qu'on lise plutôt la Bible.

Dans quelques *Psaumes*, dans *Job*, dans le *Cantique des Cantiques*, la plus merveilleuse poésie jaillit de ce sentiment et développe cette pensée tant de fois répétée : « *Eternel, ton nom est magnifique par toute la terre* ». (Ps. 106).

Un anthropomorphisme puissant, moyen esthétique d'une pensée haute, prête à toutes choses une âme et une sorte de vie divines. Pour le poète biblique comme pour François d'Assise, la roche qui suinte pleure les péchés des hommes ; le passereau des toits chante à

Dieu ; la cigale invisible et sonore est un hymne vivant que la terre lance ; le lion des antres attend sa nourriture d'en haut. Dans le cerf altéré qui brame, il entend le désir humain, désir immense que seules les sources éternelles désaltèrent. Le chameau sous sa charge, c'est l'obéissance tranquille et vaillante ; l'alouette, c'est l'amour du ciel ; l'agneau, c'est la pureté douce ; le lézard dans les ruines est une larve de peuple écrasé sous les vengeances du Très-Haut. Les forces brutes elles-mêmes s'animent et deviennent un peuple où Dieu règne. Les montagnes bondissent à sa voix ; la mer s'enfuit ; les fleuves reculent ; l'avalanche se précipite sur ses adversaires. Les vents sont ses messagers, la grêle ses flèches, le tonnerre son cri, le feu son ouvrier, le soleil son nimbe, l'éther son pavillon, les étoiles une armée qu'il règle, tout le ciel lumineux son regard.

On ne saurait discuter la valeur esthétique d'une telle disposition d'esprit ; elle est au premier chef inspiratrice ; tout le fluide divin

contenu dans la nature va pénétrer l'âme qui la contemple, l'exalter en émotion et y faire jaillir la beauté en étincelles.

J'ai fait tout à l'heure allusion à François d'Assise : cette vision de la nature est en effet sa caractéristique. Or voyez : l'art est là tout proche. Il le cueille pour son compte dans ses cantiques ; il invite à le cueillir, et tous ceux qui entrent avec du génie dans la voie par lui ouverte, depuis Jacopone et Giotto, ses contemporains, jusqu'à Burnand et Dulac, les nôtres, s'élèvent au-dessus d'eux-mêmes.

N'est-ce pas pour cette raison que le sentiment panthéistique contient une poésie si facilement tentatrice? Le panthéisme, c'est la divinité de la nature poussée à l'outrance, jusqu'à la confusion entre le ruisseau et la source. Or les poèmes hindous et plus d'un spécimen d'art moderne nous font voir combien, le talent toujours supposé, le sentiment qui naît là prend de puissance.

Ce que nous gardons du panthéisme, c'est la présence de Dieu et l'action de Dieu en toutes choses, et c'est assez, en écartant l'excès, pour maintenir l'inspiration ; pour transposer en mode divin, au bénéfice de l'art, le son que rend la vie universelle.

Pourquoi les fêtes religieuses de la nature : les *Rogations*, les *fêtes des Moissons*, les messes de la *Saint Jean* en Italie, attirent-elles les peintres ? Est-il une *fête des fleurs*, à Paris ou à Nice, qui puisse à leurs yeux les valoir ? Or la raison unique de leur préférence, c'est que la religion mêlée à la nature en grandit la notion, y fait murmurer Dieu dans les souffles, le fait sourire dans la lumière, fait éclater sa douce gloire dans l'émail cloisonné de coteaux aux zônes multicolores, dit sa bonté dans l'amoncellement des gerbes, dans le poids des épis fléchissants, dans le gonflement du flot breton qui soupèse la barque et lui prête sa puissance, dans tout ce que le prêtre bénit pour qu'il croisse : tranche de Dieu pour les

fils de Dieu, substance du Pélican sacré qui de la plaie saignante du vignoble et du sein lacéré des labours laisse transfuser sa vie en la nôtre.

Les fêtes antiques avaient splendidement préludé à ces fêtes chrétiennes. Elles aussi, imparfaitement, tentaient de rendre la nature à son sens divin, Aussi la poésie et tous les arts y avaient-elles trouvé une matière éminemment riche.



Que si nous restreignons le champ et, quittant la nature générale, nous pénétrons dans l'homme, nous constaterons que la présence de Dieu éprouvée par le fait du sentiment religieux est une valeur inspiratrice supérieure.

Agnosce, ô christiane, dignitatem tuam ! Cet appel de Grégoire-le-Grand au sens humain religieux n'est-il pas en même temps un appel d'art ?

Dites à l'artiste : Ton objet principal, celui auquel tu reviens comme à l'inépuisable et l'immarcescible : l'homme, est un objet divin ; cette flamme légère de l'esprit, c'est un reflet de la pensée créatrice ; cette petite volonté chancelante, c'est quand même une servante des vouloirs d'en-haut, une collaboratrice ; cette action, c'est une part des réalisations éternelles ; ce désir, c'est comme un cri de Dieu à Dieu, de Dieu qui a besoin, en nous, à Dieu qui donne. Quel sentiment de nos états intérieurs, quelle idée de notre vie n'allez-vous pas ainsi communiquer !

Drame sacré de l'existence, que le divin toujours présent élève à sa hauteur ; où le bien prend une valeur transcendante; où le mal dit une horreur sans nom ; où la souffrance s'enveloppe d'un mystère profond comme les arcanes de Dieu, au lieu d'être la banale tuile qui tombe !

Toutes les phases de la vie profiteront de cette surélévation de niveau esthétique. Au lieu du jeune anthropoïde dont le matérialisme

guette les gestes simiens, l'enfant sera le charmant revenant céleste. On lui dira poétiquement : Va prier

Pour celle qui te prit, jeune âme, dans le ciel
Et qui te mit au monde......

Sa venue sera un apport des cieux, et l'appel de nature qui la réclame un travail en commun entre la divinité de l'amour et les influences supérieures.

Quand le grand courant se saisira de cet être et l'entraînera — péniblement quelquefois — dans les anses tourmentées ou dans la vacuité du large, la poésie chrétienne le verra néanmoins gardé à l'idéal ; elle écrira qu'il est « là où il plaît à Dieu », et à cette pensée, *Il Santo* ira noyer son cœur dans une douceur d'étoiles.

Quand enfin l'aboutissement sera proche, ou qu'il sera prévu, les au-delà mystérieux du rêve chrétien raviront la muse religieuse. Aller retrouver Dieu ! tel sera le sens de la

mort. L'élan de ce départ en esprit, puis en vérité entraînera l'homme de l'art vers des ampleurs dont l'incrédulité est bien ignorante.

Toute une philosophie sacrée, une théologie, une révélation, pourrais-je dire, une prophétie au sens antique du mot (manifestation des choses cachées) sera mise ainsi à la disposition de l'artiste. Il ne se peut pas qu'il n'y grandisse, et que l'œuvre, en ses mains, ne double la valeur qu'elle tient de ses qualités personnelles de toute celle qui ressort d'un tel idéal.

*
* *

Orientons encore la recherche dans un autre sens

La religion, qui nous donne Dieu et divinise par là notre existence, nous pousse aussi vers Dieu, et, dans ce mouvement, tend à entraîner après nous tout ce qui mène avec nous une vie fraternelle. Les autres hommes, la nature in-

férieure aussi font en quelque façon partie de nous, puisqu'en raison de l'unité fonctionnelle du tout, un seul être au complet implique en réalité tous les autres. Je ne suis pas homme devant Dieu ni dans le « *royaume de Dieu* » si je me sépare de mes frères, de ceux que j'aime et que je dois aimer, de mes frères mêmes d'en bas qui m'ignorent, de la nature, de tout, puisque tout est à lui et en lui avec moi, puisque tout est donc avec moi en liaison intime.

Nous sommes sortis de l'univers divin ; mais nous n'en sommes pas sortis tout à fait : nous y vivons, nous y plongeons par nos racines. L'univers nous pénètre par tous les pores. Nous sommes une pyramide dont la base est la matière pure, le sommet la pensée. Et Dieu est notre prolongement d'en haut, et les hommes, nos semblables, sont notre prolongement à niveau, et la nature, toute la nature, est notre prolongement d'en bas. D'où le vocatif chrétien relatif aux hommes : Frères ; d'où cette appellation appliquée aux animaux : Nos

frères inférieurs ; d'où le langage du *Poverello* disant : Mon frère le soleil, ma sœur la lune. Sortis de la pâte universelle, y demeurant à demi confondus, quand nous allons à Dieu nous ne pouvons faire moins que d'essayer d'y entraîner avec nous tout le reste. De là vient que tout homme vraiment religieux est un apôtre ; que plus il est religieux, plus il est apôtre, et plus son apostolat s'étend loin, jusqu'à envelopper dans les flammes du désir, pour essayer de les consumer devant Dieu, toutes créatures.

« *Benedicite omnia opera Domini Domino* » : Œuvres de Dieu, bénissez Dieu, afin que mon hommage, suscitant le vôtre, s'achève. Personne n'est ici suffisant : que du moins tout accoure, et concoure, et s'exalte, gonflant le flot qui veut aller battre le divin trône, au sommet de la création.

Quand le psalmiste parle ainsi, il se met sur la voie de l'inspiration poétique la plus riche ; car pour entraîner avec lui la nature, il va l'humaniser, il va y diffuser son âme, et pour

entraîner avec lui les autres hommes dans l'élan religieux, il va fouiller en eux dans les profondeurs, éveillant des échos divins là où la vie banale ne savait faire vibrer que des sonorités sans puissance.

La religion divinise tout avant de l'offrir aux méditations de l'homme. La religion humanise tout, mais d'une humanité supérieure, afin de le consacrer au culte de Dieu.

Finalement, l'homme religieux, en se jetant lui-même au divin, exalte en soi des sentiments dont le reflet esthétique est d'une valeur incomparable. « Des yeux levés au ciel sont toujours beaux » a écrit Joubert : à plus forte raison une vie élevée au ciel ; à plus forte raison des sentiments, des pensées, une harmonie intérieure rendue visible et contagieuse par les moyens de l'art.

« Voulez-vous voir la beauté de l'âme, disait aux artistes de son temps Savonarole : regardez une personne, homme ou femme, en qui l'esprit domine les sens ; regardez-la quand

12

elle prie et qu'elle s'éclaire d'un rayon de la beauté divine, ou quand elle a terminé sa prière : vous verrez la beauté de Dieu briller sur sa face ; vous verrez un visage angélique [1]. » Ingres en avait fait la remarque : « Toutes les religieuses paraissent belles, et je suis sûr, disait-il, par expérience qu'il n'y a point d'ornement artificiel, ou de parure étudiée qui puisse causer la moitié de l'impression que produit le simple habit d'une religieuse ou d'un moine ».

« J'ai souvent remarqué, dit-il encore, j'ai souvent admiré dans les églises les sentiments d'affection et d'amour qui animent le visage des personnes pieuses. » [2]

Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que même la laideur, même la difformité peuvent prendre sous ce reflet une qualité esthétique surprenante. Qu'on ne s'étonne pas. La passion transfigure tout, et cette passion divine qu'est le sentiment religieux a certes plus que nulle

1. *Œuvres*, t. III, p. 45.
2. *Notes et pensées* de M. Ingres, p. 123.

autre de quoi illuminer un visage, hausser le ton d'une vie, de telle sorte que l'art y puisse trouver son bien avec une prodigieuse abondance. S'il ne l'y trouve pas, c'est de deux choses l'une : ou qu'il ne cherche point, ou que l'extrême difficulté du travail a su le vaincre. On sait que de grands génies ont ici porté à faux ; on sait que de grands chrétiens ont manqué de même. Mais aussi quel terrible problème ! Humaniser le surnaturel et surnaturaliser l'humain ! Pousser vers cet effort, c'est inviter aux plus subtiles recherches de l'expression, et celui qui le saurait faire saurait tout.

Quel maître que celui qui ferait un bon *Christ au Jardin des Oliviers* ou un bon *Sacré-Cœur* ! C'est pour cela sans doute qu'il n'y en a point.

*
* *

Notons que cette valeur d'art du sentiment

religieux comprend, tout en les dépassant, celles que fournit la vie courante. Beaucoup se figurent que la religion est une spécialité ; qu'elle pousse, plante précieuse ou vaine, dans un coin ou au milieu du jardin de la vie, laissant le reste à d'autres cultures. C'est une profonde erreur. Aucune âme religieuse n'accepte un tel dualisme. La religion, c'est toute la vie, vue sous un certain angle et pénétrée des divines influences. C'est par l'évolution intégrale de cette vie, que nous devons donner satisfaction au surnaturel qui nous attend et nous sollicite. Il s'agit de la surélever, de la transposer en valeur et de la porter plus loin : mais c'est elle. Il s'ensuit que si la religion véritable c'est toute la vie menée en forme surnaturelle, l'art religieux c'est aussi tout l'art, à condition qu'il subisse le point de vue et l'orientation spéciale que la pensée religieuse détermine.

« *Omnia vestra sunt* » : nous retrouvons ici la pensée de Saint Paul.

De même que la religion n'éteint rien, ne

supprime rien — sauf le mal, qui n'a pas rang parmi les réalités authentiques, ainsi l'art religieux n'ignore ni ne méconnaît rien, fût-ce l'objet le plus profane : il enveloppe, il absorbe l'objet inférieur, en ce qu'il l'oblige à entrer dans un courant où ses limites s'effacent, où, ruisseau dévoré par le fleuve, il se fond en un flot qui court à toute vitesse vers la mer.

O mer divine, où il est bon de courir, et où se perdre c'est se retrouver dans l'émerveillement de la beauté sans rivage !

« *Qui veut sauver sa vie la perdra, et qui consent à la perdre la sauve.* » L'art qui refuse Dieu se restreint, puis coule à la matière où il s'étiole. L'art qui se donne à Dieu trouve tout Dieu, et avec Dieu tout ce qui est de Dieu, c'est-à-dire vraiment tout : tout soi, par le fait d'une inspiration développée en plénitude, et tout objet, parmi ceux qui peuvent donner au choc une étincelle ou, taillés en joyaux, mettre leur flamme légère ou leur aigrette ardente au diadème de l'humanité.

II

DE LA TRANSCENDANCE DU CHRISTIANISME CATHOLIQUE EN TANT QUE VALEUR D'ART

II

De la Transcendance du Christianisme catholique en tant que valeur d'art

Que tout sentiment religieux soit une valeur d'art, valeur qui enveloppe et dépasse celle des objets de la vie, c'est ce qu'a voulu établir la considération précédente.

Nous avons à voir maintenant en quoi consiste la supériorité que nous attribuons de ce chef au christianisme; dans le christianisme au catholicisme.

Cette supériorité est-elle si marquée qu'on puisse à son sujet parler de transcendance?

Ici encore, nous n'avons qu'à rappeler ce que nous avons dit en la première partie de notre étude. Ce que l'art donne à la religion quand il se fait son promoteur, la religion le lui rend, en vertu de cette loi de réciprocité que nous avons tout à l'heure dégagée.

Promouvoir le sentiment religieux ; glorifier et commenter les faits religieux ; exprimer et prêcher à sa manière les dogmes religieux : tel est le triple rôle que nous avons, en ce domaine, reconnu à l'art. Cette division demeure parfaite. Retournant nos propositions, nous dirons : Dans le christianisme, et tout particulièrement dans le catholicisme, le sentiment religieux tel qu'il y éclate, les faits religieux tels qu'ils s'y montrent, le dogme religieux tel qu'on l'y prêche fournissent à l'art sa matière la plus admirable et les plus hautes de ses inspirations.

D'abord le sentiment religieux.



Il est très manifeste que le sentiment religieux doit varier, dans les diverses religions, suivant l'idée particulière que chacune d'elles se fait de Dieu. Car si toutes ont en commun ce dernier fond que Tertullien attribue à « l'âme naturellement chrétienne », elles l'entendent de façons assez diverses pour créer des antagonismes.

Le Grec classique voit Dieu en beauté ; l'Islam le vénère en puissance ; le bouddhisme y adore l'essence subtile et universelle, l'Absolu inconnaissable et incommunicable.

Le christianisme, corrigeant ces points de vue en ce qu'ils ont d'excessif, les poussant à fond en ce qu'ils gardent de justesse, y ajoute la valeur d'art de beaucoup la plus haute en écrivant : « *Dieu est amour* ».

On sait assez qu'une telle définition de Dieu n'avait jamais été donnée dans le monde. Or,

elle transforme tout; car Dieu étant la source commune, si c'est l'amour qui est la loi de son être, la loi par conséquent de ses manifestations, c'est donc l'amour aussi qui est la loi du monde, loi universelle dont toutes les autres ne sont que les ouvrières et les servantes.

De quel nouveau regard sur toutes choses un tel point ne vue ne sera-t-il pas le centre! La nature en deviendra maternelle jusque dans ses violences apparentes, dans ses plus affolantes inconsciences, dans ses fatalités prétendues, transformées par l'amour tout-puissant du ciel en mystérieux efforts de tendresse. La société des hommes en sera transfigurée, parce que l'amour, s'il est la loi de toutes choses en Dieu, ne peut manquer d'être aussi notre loi. Au lieu de la lutte pour la vie, nous devrons accepter pour idéal une société de frères. Un Dieu d'amour pourrait-il présider de là-haut aux querelles de ses créatures? De là l'immense éclosion d'amour qui signala l'a-

vènement du christianisme. Voyez donc comme ils s'aiment! s'écriaient les païens. Dans son réquisitoire contre le paganisme, saint Paul l'appelle « sans cœur » et « sans miséricorde » ; il insiste avec tous les apôtres sur cette caractérisque de l'amour qu'il n'était plus possible de négliger, après que le Maître adoré avait dit dans son suprême testament, sous l'ombre même de la croix : « *A ce signe on reconnaîtra que vous êtes mes disciples si vous vous aimez les uns les autres.* »

Or, peut-on méconnaître la valeur esthétique d'une telle façon d'envisager et la vie et le monde?

Tous les théoriciens modernes de l'art définissent l'émotion esthétique par la sympathie, par le sentiment de notre union avec tous les êtres, en définitive par l'amour.

« L'art est une tendresse », écrit Guyot. L'artiste est celui qui se sent poussé à vivre idéalement la vie de la nature ou la vie de l'homme. Ce qui le provoque, c'est une sympa-

thie éprouvée, une fraternité ressentie, en un mot, l'amour.

L'œuvre d'art est le lien entre la nature profonde de ce qu'elle exprime et l'âme qui l'a conçue ou les âmes qui l'admirent, comme l'enfant est le lien vivant et l'amour substantiel de deux êtres. Toute grande œuvre est un acte de société idéale entre les êtres qui en sont la matière et celui qui a su palpiter à l'unisson de leur vie. « L'intérêt que nous prenons à une œuvre d'art est la conséquence d'une association qui s'établit entre nous, l'artiste et les personnages de l'œuvre. C'est une société nouvelle dont on épouse les affections, les plaisirs et les peines, le sort tout entier [1]. »

Rien donc ne peut pousser au développement de l'art ni enrichir l'inspiration comme une doctrine, une vie dont l'universelle sympathie forme l'essence. Il est possible que l'influence venue de là incline à négliger quelques par-

1. GUYAU : *L'Art au point de vue sociologique*, p. 19

ties secondaires, ainsi que nous aurons à le concéder; mais l'art profond s'y exalte, autant que la sympathie universelle s'y révèle, autant qu'y croît l'attraction de tout vers tout.

Ne sait-on pas que même la peinture de l'horreur, de la haine, des batailles ne prend de valeur esthétique qu'en raison de ce qu'elle nous fait revivre par contraste — ou bien par un détour, ou bien dans une de ses manifestations particulières — la loi universelle d'harmonie et de concours qui est à la base du monde ? Or, quand ce concours enveloppe Dieu ; quand la doctrine qui le proclame, sans rien enlever au divin de sa grandeur, nous le rend fraternel, nous appelle à jouir de lui, à nous hausser vers lui en une société qui est une amitié véritable, à nous préoccuper de son règne comme des cohéritiers et comme des fils, quelle sève inspiratrice n'en peut-il pas ressortir pour une discipline intellectuelle dont le fond est ce que nous venons de dire !

Chez les Grecs, sauf la restriction faite en

faveur de « l'âme naturellement chrétienne », il semble que ce soit l'art qui communique leur beauté aux dieux. Dans le christianisme, c'est Dieu qui donne à l'art de sa transcendance ; qui lui fait dépasser la vie à niveau et le divinise.

Dieu, ici, n'est pas humanisé, comme dans le paganisme. Tout au moins, les formes humaines qu'on lui applique ne sont admises que comme symboles ou appui de la pensée. A l'inverse, l'homme est divinisé, et avec l'homme la nature, et avec la nature et l'homme, leur miroir. L'art trouve ainsi son Thabor ; il s'exalte et se transfigure ; il devient tout éblouissant sous le vêtement de candeur qu'on lui impose en le détachant du mal et des boues terrestres. Il pourra désormais chanter Dieu.

Et je dis que la nature aussi doit présenter à l'artiste un sens renouvelé, en ce que la signification d'amour qu'on lui prête, et la pensée de sa collaboration à une œuvre d'amour

en fait tout autre chose que le *bosquet sacré* des Anciens, où les dieux habitaient, mais qui n'était pas lui-même chose divine.

Et l'homme enfin doit apparaître renouvelé en tant qu'objet de l'art, pour une raison toute pareille. L'individu homme prenant dans le christianisme sa valeur pleine, de par la destinée transcendante qu'on lui fait, on ne pourra plus le subordonner; il viendra au premier plan, toujours, en art comme en morale ou en politique.

De même que par le christianisme, la politique a retourné ses pôles, l'individu n'étant plus pour l'Etat, mais l'Etat pour l'individu immortel, ainsi, l'art d'abord et presque exclusivement sociologique dans le paganisme, comme l'a si bien remarqué Taine, devient individualiste d'abord, et sociologique seulement par expansion de l'homme.

On pourrait avancer que dans les vues païennes, l'individu n'avait pour ainsi dire qu'un corps; la cité seule avait une âme. En

rendant à chaque individu la sienne, le christianisme crée une somme de valeurs éthiques et esthétiques innombrable.

L'expression : telle est ici la grande conquête. Elle suffirait à justifier, par opposition à la pure beauté classique, l'*instaurare omnia in Christo* dans son application aux domaines de l'art.

Il faut y ajouter d'ailleurs tout ce que les sentiments chrétiens ont prêté de pur, de généreux, de sublime à l'expression de la vie. Ceux qui ne sentiraient pas qu'il y a là tout un monde entendraient inutilement la parole prophétique : « *Vous enverrez votre esprit... et vous renouvellerez la face de la terre* ».

Il est presque futile d'observer que cette rénovation, dont est né l'art moderne, profite aujourd'hui à l'incroyant tout autant qu'au fidèle. C'est là un patrimoine collectif; chacun y peut puiser; chacun y puise, malgré soi, comme les plantes d'une prairie arrosée par une source boivent toutes l'onde fécondante

et rafraîchissante. On ne renie pas complètement son milieu; on ne rejette pas ce qu'on tient de ses père et mère. Sous peine de suicide, l'art moderne est tenu d'être chrétien en son fond, ne le fût-il pas en intention et dans ses formes.

Le Christ est à jamais avec lui, même s'il n'est pas avec le Christ.

*
* *

Les faits religieux envisagés donneraient une conclusion toute pareille. Nous l'avons vu, l'art trouve là un travail immense, donc aussi une ressource. Une insdustrie qui trouve des débouchés est une industrie prospère; un ouvrier à qui l'on donne une belle matière et un beau modèle est un homme heureux.

Je me plais à dire que la beauté et la richesse des ressources d'art fournies à ce point de vue par le christianisme n'ont jamais été contestées : d'où l'inutilité d'instituer une

longue recherche. Du moins voudrais-je faire toucher du doigt cette valeur en la montrant dans un exemple. Celui-ci, à vrai dire, comprend tout, et l'exposer c'est traiter le sujet en son entier, puisque tous faits chrétiens passés, présents et à venir se résument en un seul qui en est le point d'attache, le centre ou l'aboutisement, je veux dire le fait du Christ.

Le Christ en sa personne, sa vie, son œuvre, est bien, sans exception aucune, la plus haute matière d'art qui se puisse rêver ou contempler dans le monde. Il nous donne à la fois, dans un fait unique, le visible et l'invisible, le divin et l'humain, le temporel et l'éternel, bref, tout, et le Tout. Cette immanence de Dieu à la nature et à l'homme dont nous avons dit qu'elle est la grande source d'art, prend ici une forme visible. Le Christ, c'est le Beau lui-même incarné ; incarné, dis-je, c'est-à-dire *dégradé* au sens que donnent à ce mot les savants, mais de telle sorte que par cette humanisation du divin, on puisse rétrograder

vers la lumière d'où elle émane. Dieu s'est fait homme afin que l'homme fût fait Dieu. La création résumée dans l'homme et l'homme divinisé dans le Christ condensent ainsi tous les éléments du beau, unissant à la forme, qui en est la matière, l'idéal, qui en est le rayon intérieur.

Mais puisque Dieu s'est incarné sans cesser d'être soi, l'artiste, en abordant le Christ, ne peut-il pas essayer de le retrouver, c'est-à-dire de sublimer assez la chair, en ce divin modèle, pour atteindre au reflet divin ?

Le *Dieu avec nous*, quel sublime thème d'art ! Quel sujet ! Quelle immensité ! Quelle rêve ! Un Dieu et un homme, c'est-à-dire un être où le divin s'exprime jusqu'à l'identité foncière ; qui réalise en un cas singulier le rêve panthéistique ; qui conserve néanmoins au réel humain sa solidité, appui de la forme.

« *Philippe, qui me voit voit mon Père* », disait le Sauveur à la veille de sa mort : l'art aurait pour programme de réaliser pour nous

cette parole. Toute la stupeur qui en sort doit amener l'inspiration à sa suite. Essayer de faire voir la puissance qui meut le monde à travers l'infirmité d'une chair, le regard qui sonde tout au fond d'une prunelle d'homme, c'est l'impossible ; mais l'impossible est l'attracteur du rêve, et n'est-ce pas après tout l'impossibilité de peindre un Christ qui fait que l'on a tant peint de Christs ? Ainsi que la nature en son effort sans cesse renouvelé amoncelle les formes, comme dans un désespoir éternel de rendre la pensée créatrice, ainsi l'art s'attachant au Christ-Dieu.

Mais que dis-je ? L'humanité de Jésus elle-même est une difficulté esthétique redoutable. Car cette humanité n'est pas telle que la nôtre ; elle est, si j'ose le dire, contradictoire : à la fois individuelle et universelle, temporelle et sans date, locale et sans type ethnique exclusif, de telle sorte que l'idéal, quand on le figure, serait sans doute de rencontrer une sorte de type humain qui représenterait l'*Homme*, le

Fils de l'Homme, et qui pourtant, pour conserver du caractère, devrait demeurer individuel. A celui qui sait, un tel problème pourra paraître à bon droit formidable. Joint à celui de représenter un homme-Dieu, il avait de quoi faire trembler le pinceau de Léonard, sur la muraille de *Santa Maria delle Grazie*.

*
* *

Ajoutez à cette richesse celle qui s'exprime dans la vie du Sauveur, épanouissement de sa personne.

L'enfance du Christ ! Quel charme a répandu sur l'art comme sur la vie cette conception du Dieu-enfant, sa floraison de miracles, ses gloires, et déjà ses douleurs ! Le *Bambino* est une bonne part de l'art italien ; si vous l'enleviez à Corrège, à Raphaël, à Titien, voire à Michel-Ange, leur muse en serait inconsolable. Ils en ont abusé quelquefois, ne voyant plus dans ce sujet surhumain qu'un prétexte; mais leur

oubli de l'Adorable divin laisse subsister l'adorable humain au compte de la donnée chrétienne.

Un esthète a remarqué qu'au xve siècle les portraits d'enfants contemporains sont tous conçus selon un type artificiel de noblesse, de tenue rigide convenable à leur naissance (car seuls les enfants des grands pouvaient prétendre alors à cet honneur.) Au contraire, les figures d'Enfant-Dieu recueillent les traits d'humanité qu'on refuse à d'autres ; on leur réserve le charme, l'abandon. Pourquoi? Parce que débarrassé des conventions et des fausses grandeurs, l'artiste, à défaut d'une beauté proprement divine, rencontre tout au moins la nature, éternelle source de l'art vrai.

La vie cachée de Jésus et son mystère; Jésus perdu et retrouvé; Jésus au temple au milieu des docteurs; Jésus ouvrier; Jésus préparant l'avenir au désert dans la méditation et la souffrance ; puis l'épisode de

la Tentation, le Baptême et la figure de Jean qui s'interpose; puis les premiers ennemis qui surgissent; puis la mission apostolique développée, les traversées du lac, les courses du Semeur de parole, la haute couleur pittoresque de ces trois ans de Galilée et de Judée, mais par-dessus tout leur couleur morale et leur valeur humaine éternelle, leur relation avec tous les siècles, avec toutes les âmes, avec toute la vie, et leur beauté d'intelligence, de puissance, de tendresse, de pardon, de condescendance sublime, de douleur : on sait à quel degré les artistes ont vécu, on sait moins à quel degré ils pourraient vivre encore de toutes ces choses.

Et la *Passion* arrive qui couronne tout, portant au maximum l'impression esthétique de cette vie ineffablement riche; fournissant, en dehors des épisodes nombreux qui s'y rencontrent, deux types que jamais l'art n'épuisera : l'*Ecce homo* et le *Crucifié*.

Vraiment, je ne sais quelle source inspira-

trice pourrait songer à lutter, pourrait se comparer même de loin à cette source. Même les plus forcenés anticléricaux sentent l'impression profonde qu'ils peuvent produire en voisinant avec ces thèmes chrétiens, et ils ne s'en font pas faute.

D'ailleurs, le Christ ne tient pas tout entier en lui-même. Il a son double humain qui est la Vierge. Il a ses saints, où sa divinité se reflète ; où les humilités sublimes, l'ardeur et le calme mêlés, la plénitude de l'âme qui se sentirait avare si Dieu ne lui suffisait pas, la retenue dans la joie autant que la sérénité dans la peine, l'harmonie intérieure parfaite dans le don de soi à plus haut que soi, forment un thème à développements psychologiques dont le cadre historique est immense.

La vie de la Vierge et des saints a fourni aux arts plus que les arts n'ont fourni eux-mêmes à la glorification de ces héros du surnaturel. La réciprocité est certaine, mais inégale.

Enfin, la vie de l'Eglise, ce Christ social,

donne aussi à l'art plus qu'elle n'en reçoit, dans l'échange de services où leurs natures respectives les engagent. Ce que Dante y a trouvé est sous la main de tous, enrichi encore de beaucoup, à enrichir toujours, tant que durera, en même temps que l'art, cette large coulée de divinité sur la terre.

Mais je ne veux pas insister sur des évidences. J'en viens au troisième cas à envisager, et après les sentiments, les faits, je veux dire un mot des dogmes.



Un centre de convergence nous dispense ici encore de longues recherches. Le « dogme générateur de la piété catholique » est aussi le générateur d'art par excellence. Je n'exclus pas les autres; ils donnent et ils reçoivent à l'envi, toujours dans des proportions où l'art triomphe. Ce que j'ai dit qu'ils peuvent rece-

voir indique assez par quelles voies ils pourront exercer leur retour d'influence. Mais le cas de l'Eucharistie veut être envisagé à part : premièrement parce qu'il est spécialité catholique ; ensuite, parce qu'il est de beaucoup le plus actif des éléments d'art, dans l'ordre religieux.

Qu'il soit cela, un seul mot suffirait à le prouver. L'Eucharistie crée le temple. Non pas le temple maison de l'homme en tant qu'il est en rapport avec Dieu, mais le temple maison de Dieu conçu comme habitant avec l'homme. Or, un instant de réflexion peut faire voir combien, par ce seul fait, l'art peut trouver de ressources.

Le temple est destiné chez nous à abriter Dieu, en son humanité revêtue de mystère. L'abri que nous lui donnons, nous le voulons glorieux, afin que le toit révèle son hôte. La nature donne l'exemple à l'homme. La Création, expression de Dieu et son siège de gloire, est comme un temple vaste : le temple eucha-

ristique doit être une Création en petit, demeure commune, comme l'autre, de l'homme et de son Auteur. Quand je dis en petit, je l'entends des masses mises en œuvre. Pour l'esprit, les proportions se retournent : un temple est plus qu'un monde. Dans celui-ci Dieu habite, mais il habite aussi dans l'autre, et davantage. Par ailleurs, l'univers n'a d'autre âme que la pensée de l'homme, et la projection de cette âme n'en modifie que la surface : nous contemplons en lui plus que nous n'agissons. Le temple, au contraire, est notre œuvre ; nous y épuisons notre génie, et il devient ainsi plus expressif de nous, comme de Dieu.

Or, c'est l'art qui est chargé de réaliser cette création nouvelle. Cette nature de pierre et d'or, de bois et de marbre, de verre, de plomb, de fer, de céramique, c'est lui qui doit y infuser l'âme humaine, la faire vibrer comme une lyre aux grands souffles d'inspiration, la dresser haute et large, profonde de symbolisme, vivante de toute la vie du culte auquel l'art aussi présidera.

Le temple en acte par le culte, le temple dans l'intégrité de sa fonction autant que de sa constitution, c'est le résumé de l'art chrétien, puisque c'est la Création tout entière en tant qu'issue de Dieu, et aspirant à Dieu, et s'avançant vers Dieu. C'est donc, pour l'art tout court, un domaine sans limites, une source d'inspiration que nulle ne peut prétendre égaler.

Comme dans une terre riche toutes les plantes poussent des jets vigoureux, ainsi au service du temple et de son acte de vie, tous les arts épanouiront leur richesse. Ils garderont chacun sa marque, son génie, et ils convergeront pourtant vers un centre, obéissant à une pensée, la plus haute, réalisant ainsi l'unité de l'art, qui pour tous les esthètes est un dogme.

Le temple appelle à lui avant de naître, puis dans toute sa durée, la quintessence de l'art multiforme. L'architecte fait l'édifice ; la sculpture donne la vie à sa membrure rigide ; la peinture en fait la splendeur : soit qu'elle

éclate dans les verrières ; soit qu'elle décore, soutienne, divise les plans de l'architecture ; soit qu'elle relève de ses tons une lumière trop uniforme ou trop grise ; soit enfin qu'elle suspende aux murs ou qu'elle étende comme des voiles couvrant la nudité des surfaces la panoplie des toiles isolées ou l'ample vêtement des fresques.

Et après que cette existence glorifiée, cette parure permanente lui ont été fournies par les arts du dessin, le temple appelle la musique, afin de lui emprunter ses voix ; il appelle la poésie avec ses rythmes et ses images ; il appelle la chorégraphie afin de la sanctifier, elle qui en a tant besoin, et de se procurer à lui-même dans les évolutions du culte, dans les gestes sacrés, dans les attitudes hiératiques et les démarches lentes le mouvement que ses colonnes lui refusent et que son front géométrique ne connaît point.

Enfin, il appelle l'éloquence, art qui les contient tous, possédant son architecture, ses formes sculpturales, ses ciselures ouvragées,

sa poésie et sa musique, sa chorégraphie par le geste, sa peinture par les images qu'il évoque et les tableaux qu'il déroule sous les yeux.

Un comité d'artistes capable de construire un temple chrétien, de l'orner, de le faire vivre, de lui faire remplir sa destination représenterait à lui seul l'art humain. S'il travaillait avec convenance à cette tâche, il se mettrait sur la route des œuvres souveraines. S'il pouvait réussir entièrement, il aurait réalisé le beau absolu et complet : absolu par la hauteur de l'idéal exprimé; complet par l'immensité des ressources que le temple chrétien dans sa totalité et son efflorescence suppose.

* * *

Concluons de là que le temple catholique étant le seul vrai temple, le seul qui n'exclue rien de ce qu'a fait Dieu à l'égard de l'homme, ni rien de ce qu'est l'homme à l'égard de Dieu,

ni rien de ce que la Création, leur commun domaine, offre de symbolisme et de valeur, la doctrine qui conçoit ce temple, l'élève et le fait vivre, possède de ce fait une valeur d'art à laquelle ne s'élève aucune autre.

Qu'est-ce que le temple protestant? Un lieu de prière, un abri pour le recueillement prosterné.

Je ne vais pas dire que cela ne soit rien! Mais malgré tout ce n'est là qu'une maison de l'homme.

Nous construisons des hôtels-de-ville, des palais pour nos collections, des habitations particulières splendides : nous pouvons, à plus forte raison, faire grand et beau quand il s'agit de la prière et du culte : la plus haute vie. Mais combien plus, si nous pensons que cette vie, Dieu la partage, ayant voulu « habiter parmi nous », et si le temple, maison de l'homme, est en même temps maison de Dieu!

Dans le cas du temple inhabité, la proster-

nation harmonieuse de l'esprit saurait-elle être aussi profonde ; le besoin d'y entraîner toute la Création, d'y épuiser toute la vie sera-t-il aussi impérieux? L'appel de Dieu se fait sentir ici et là aux âmes croyantes; mais le Protestant ne peut pas dire à la beauté comme Marthe le disait à Madeleine, au tombeau de Lazare : « *Le Maître est là et il t'appelle* ».

Il ne suffit donc pas, lorsqu'on veut comparer le protestantisme au catholicisme, au point de vue de l'art, de rappeler Milton ou Rembrandt.

Il ne vient certes à l'esprit de personne de rabaisser ces génies universels.

Partout où le génie est présent, nous abaissons la lance.

D'ailleurs ne savons-nous pas que la sève chrétienne coule encore abondante chez ceux que nous appelons nos « frères séparés » ? La Bible et ses richesses leur demeurent; les dogmes n'y ont pas tous péri ; la morale y est, pour la plus grande part, identique.

Mais si nous comparons les doctrines, oubliant les hommes, et si nous comparons les sources d'inspiration qu'elles fournissent, nous devons reconnaître que la partie, entre elles, n'est pas égale. Tout ce que garde le protestantisme, le catholicisme l'exalte. Inversement, dans le premier, le christianisme se trouve diminué en deux choses.

D'abord dans sa valeur sociale. Les Protestants, disait Comte, ne savent pas ce que c'est qu'une religion ; ils ne *relient* pas les hommes ; ils les jettent, un à un, à l'objet en face duquel précisément les différences individuelles s'effacent ; qui devrait donc plus que tous nous unir, et qui invite par sa grandeur à l'emploi de toutes nos ressources, entre lesquelles les plus riches sont les ressources sociales. Or, cela porte esthétiquement de grandes conséquences.

Toutes les pompes de l'art catholique énumérées ou suggérées plus haut se réduisent ainsi à un minimum. Plus de grande vie collective ; moins de sympathie visible ; moins d'extérieur

religieux, et donc aussi moins d'art, celui-ci ayant les attaches que l'on sait avec la vie physique et la vie sociale.

En second lieu, le protestantisme en vidant le temple et le monde de toute *présence réelle*, en proscrivant le culte des saints, en affaiblissant, sous prétexte de vie intérieure, le lien visible établi par l'authentique religion entre le ciel et la terre, tarit d'autant les réserves où l'art puise. Toutes les diminutions religieuses qu'il perpètre se traduisent en diminutions d'art. Ce qu'il en reste pourra soutenir l'effort du génie ; mais au cours du développement historique des Eglises, la différence se fera voir, et il n'est personne, je pense, qui puisse nier, sur ce terrain, la transcendance du catholicisme.

Les Protestants ont renversé des cathédrales, incendié des abbayes, brisé des statues ou fondu des châsses précieuses : ce n'est pas cela que je leur reproche, j'aurais peur d'un retour de justice. Mais je me souviens de ce qu'a dit quelqu'un des Dominicains : Ils ont

écrit plus de livres qu'ils n'en ont brûlé, et je demande si les Protestants pourraient utiliser cette réplique. Je ne crois pas être injuste envers eux en disant que ce qu'ils eurent d'art est attribuable non à leur religion en tant que distincte de la nôtre, mais à ce qu'ils ont conservé de nous, en y ajoutant le génie personnel, qui n'est propriété de personne.

D'une façon générale, on peut dire que les hérésies comme les schismes ont régulièrement appauvri les ressources d'art que le catholicisme conserve. Ici, moins de vie intérieure : d'où moins de poésie et de musique. Là, moins de vie cultuelle : d'où moins d'architecture, de sculpture, et en général d'art plastique. Ailleurs, moins de socialisation du sentiment religieux : donc moins de tout.

C'est ainsi que l'art byzantin fléchit, après la séparation, par fléchissement de la liturgie. Les hérétiques iconoclastes tuent la sculpture et la peinture. Les Slaves schismatiques héritent de l'art byzantin et ne le renouvellent pas.

Et il en est ainsi partout.

* * *

A fortiori, la transcendance du catholicisme éclate-t-elle à l'égard des religions non chrétiennes.

Nous n'allons pas les parcourir toutes. Les deux plus hautes suffisent : les écarter, ce serait avoir vaincu les autres.

Or, prenez l'islamisme, vous constaterez que lui aussi, et bien plus encore que le protestantisme, diminue l'art en diminuant la vie religieuse. Il se renferme dans un individualisme rêveur qui rétrécit l'impression esthétique. Chez lui, nulle conception du monde un peu large; nulle pensée sociale vraiment riche; la vie est dédaignée en une foule de ses manifestations. La soumission du fataliste est une beauté d'un certain genre, que l'art pourra exploiter; mais cette valeur est restreinte; l'intensité de la vie y périt; un voile

de mort s'étend sur toute contrée où est venu planer l'âme fatale.

Dans la contemplation d'Allah le derviche s'enfonce, sans qu'au retour la vie réelle profite de cet effort d'abstraction maladive.

Cette religion prétend aller trouver Dieu chez lui, d'un élan nécessairement court : elle ne le rencontre pas chez elle.

Comme le fumeur de narghileh, elle suit son rêve, avec les méandres de la fumée vers les nuages. Et quelles œuvres plastiques pourront sortir de là? On ne sculpte pas la figure des nuages ; on ne peint pas le rêve. Seule la poésie, avec le charme exquis, mais court, de constructions décoratives compliquées, pourront sortir d'une pareille conception de l'existence.

Prenez-en la notion dans la mosquée d'Omar, ou au Caire, ou à l'Alhambra. Un conte des *Mille et une Nuits* s'y chuchotte ; l'art y circule avec des grâces alanguies, d'adorables caprices et des fantaisies où l'élégance le dispute au sens exquis de la couleur et de l'effet

en leurs subtilités les plus riches. Mais l'impression d'ensemble est celle du rêve d'opium coloré de visions scintillantes et indistinctes. Un air de féerie, de prestige, au sein d'une inquiétude dorée au repos lâche, vous enveloppe. Nulle émotion religieuse. Vous n'êtes poussé à rien qu'à l'assoupissement des coussins épais ou de l'air tiède, loin du soleil torride et des soins de l'inutile vie.

Dans le panthéisme bouddhique, sauf la poésie toujours, mais cette fois presque seule, l'anéantissement de l'art est complet.

Pourquoi ?

Parce que le bouddhisme absorbe le tout dans le rien, l'être dont nous vivons dans le néant mystique dont nul, ici bas, ne peut vivre; parce que la création se trouve ainsi annihilée, le bouddhiste refusant d'en goûter et presque d'en percevoir la richesse; n'y attachant pas plus d'importance qu'à un vain songe; n'y voulant voir qu'un « château d'illusion », tels ceux qui se fondent sur l'horizon

avec l'or des couchants pour toiture, et pour murailles la mosaïque changeante des nuées cimentées de rose.

Sculpte-t-on les fantômes du soir dans le marbre et l'airain ? Ainsi l'Inde panthéiste se refuse à la plastique et n'admet que le symbole.

Or, de cet état d'âme à celui du chrétien complet, à celui d'un François d'Assise, on saura mesurer la distance.

Le Nirvana posé en face de la vie intégrale unie à Dieu ne conquerra point la palme.

La vie partielle des religions déviées et tronquées ne la conquerra pas davantage.

Que l'art couronne donc ce qui doit être couronné.

III

DES OBJECTIONS ÉLEVÉES CONTRE LE CHRISTIANISME

AU NOM DE L'ART INTÉGRAL ET DE LA VIE

III

Des Objections élevées contre le Christianisme au nom de l'Art intégral et de la vie

I

Saint Paul se vantait auprès de ses fidèles de ne savoir qu'une chose : Jésus-Christ, et Jésus-Christ crucifié. Il mettait là tout un programme. Il n'entendait pas seulement, s'exprimant ainsi, faire appel au souvenir du divin Maître, rappeler la voie suivie pour le salut du genre humain : il prétendait tracer la route pour ceux qui veulent profiter de ce

salut et aboutir au terme de la course humaine.

Du reste, le Christ avait dit le premier : *Si quelqu'un veut me suivre* (c'est-à-dire sans doute être chrétien) *qu'il se renonce lui-même, qu'il prenne sa croix chaque jour et me suive.*

Une procession de crucifiés, telle est donc l'image sous laquelle le christianisme figure cette vie ! et il nous invite à entrer dans le cortège.

Renoncer à l'illusion présente, dompter la chair, mater l'esprit, tel est le programme.

Or, est-ce là une donnée esthétique ?

A coup sûr c'en est une, et personne à la réflexion ne voudrait le mettre en doute. Cela est beau, et très beau ; beau, dis-je, de la beauté du sacrifice, de la souffrance héroïquement acceptée, de la libre mort. C'est là un de ces grands partis pris dont l'art est friand et dont il tire merveille, par les mains des grands artistes. La procession de crucifiés est une haute vision ; l'extase du renoncement au profit de la

transvie est une donnée d'une richesse indéniable.

Toutefois, il ne faut pas se le dissimuler, cette donnée est restreinte; il semble difficile de contester qu'elle mutile la vie, diminue l'homme, donc aussi diminue et mutile le miroir de la vie et de l'homme, l'art.

La vie intégrale, tel semble devoir être le domaine inviolé de celui-ci. Retrancher quoi que ce soit de ce domaine, c'est l'atteindre, lui; c'est se le rendre ennemi.

Or, la vie intégrale, la voici.

Un certain nombre de vies emboîtées la composent.

Il y a d'abord la vie végétative, vie de la chair, vie de la plante humaine, dont le développement harmonieux fait l'extase du savant et de l'artiste. L'art antique en vécut pour une forte part.

Au-dessus, la vie sensible et tout ce qu'elle suppose de relations avec le milieu naturel : relations sympathiques ou relations contrai-

res. — Pour les arts, les contraires se valent presque, entrant dans une notion commune qui s'évoque directement ou par contraste. Un beau mouvement de haine vaut un mouvement d'amour en ce qu'il remue en nous le même fond sympathique, en ce qu'il se rattache au même instinct social. — Donc, faire fi de cette vie-là, l'étioler, c'est arrêter d'autant l'élan de l'art, en ravageant l'un de ses domaines. Or, dans ce cas comme dans le précédent, n'est-ce pas ce que doit faire logiquement le christianisme ?

Montons plus haut, nous avons la vie rationnelle avec tout le développement des connaissances acquises ou à acquérir par l'homme. La vie morale y rentre, pour autant qu'elle se tient à niveau, exprimant la raison incarnée dans les faits humains, la vérité de la conduite.

Après tous ces degrés seulement, il semble qu'on ait le droit d'insérer légitimement la vie religieuse et sa transcendance.

Or bien autrement accaparantes sont nos prétentions.

Tout semble sacrifié chez nous à la transvie. *Notre vie est au Ciel*, dit énergiquement celui que nous appelons l'Apôtre. Et nous tirons la conséquence. Un chrétien est d'autant plus chrétien qu'il méprise davantage ce monde-ci, fuit davantage ses pompes, lesquelles, pourtant, ont bien quelque connexion avec l'art et ses prestiges.

Voilà pour la doctrine.

En fait, on nous oppose les prohibitions juives, dont nous prenons pour une part la responsabilité, en acceptant pour notre religion le titre de judéo-chrétienne ; en concédant que nos racines sont là, en *Terre-Sainte*, chez ceux que nous appelons nos pères (*ex quibus sunt Patres*).

On nous fait donc souvenir de la défense, en terre juive, de représenter la figure humaine, sous prétexte de fuir l'idolâtrie et ses

embûches. N'est-ce pas une aile énorme de l'édifice esthétique qui d'un seul coup s'écroule ?

On fait remarquer ensuite que les débuts de l'art chrétien semblent peu favorables à la thèse qui glorifie esthétiquement le christianisme. Nous avons dit nous-même : L'art initial des catacombes vit presque exclusivement d'emprunts. Ce que nos premiers artistes possèdent, ils le doivent au paganisme. A mesure qu'on s'éloigne de celui-ci, on perd, au lieu de croître. N'est-ce point que la doctrine et son esprit exercent une influence desséchante ?

On nous rappelle encore les prescriptions de certains conciles des premiers siècles relatives aux représentations graphiques, toujours en crainte d'idolâtrie. On nous reproche l'attitude de mystiques qui semblent bien représenter au maximum l'esprit chrétien : tel saint Bernard, qui se vantait d'ignorer si le réfectoire de Clairvaux était voûté ou non. S'agissait-il de bâtir une église, de choisir des objets liturgiques, la simplicité nue lui pa-

raissait de beaucoup préférable. Il dédaignait — et il n'était pas seul — non seulement la richesse vénale, mais la richesse d'art.

Voilà ce qu'on nous reproche, et après avoir posé en thèse que le christianisme, en raison de sa doctrine et de ses tendances naturelles, est ennemi de l'art, on ajoute, en vue de faire front à de trop criantes évidences, que si nous avons une histoire artistique qu'on veut bien dire glorieuse, l'honneur en revient à l'esprit laïque, dont l'influence obligea les chrétiens même fervents à briser le cadre étroit de leur doctrine. Illogisme heureux, nous dit-on, mais enfin illogisme.

Le christianisme, en art, doit à ses ennemis mêmes ce qu'il a de meilleur.

* * *

Pour répondre avec loyauté, nous devons concéder quelque chose. Il y a du vrai dans

ce qu'on nous dit ; mais il faut se souvenir qu'une chose où il y a du vrai est une chose fausse.

Ce qu'on dit du chrétien qu'il doit « porter sa croix » est vrai. C'est un grand malheur qu'on ne s'en souvienne pas assez. Seulement à cette vérité fondamentale il faut qu'on laisse sa signification, et pour cela qu'on l'insère à sa place dans le complexus de la doctrine. Tout à rebours, on l'extrait arbitrairement, on l'isole : il en peut résulter les pires conséquences.

Disons donc très hautement que la religion chrétienne admet sans discussion les revendications ci-dessus énoncées en faveur de la vie intégrale. Elle les admet pleinement; elle les admet supérieurement, seulement à sa manière, et en tenant compte de certains faits que le naturalisme oublie.

Je dis d'abord qu'elle les admet.

Qu'on lise nos philosophes; qu'on lise celui

d'entre eux qui passe au-dessus de tous pour représenter la doctrine.

Saint Thomas d'Aquin, si on lui demande quel est le principe le plus général de la conduite humaine, répondra aussi bien qu'Aristote: Sauver l'homme. La morale, à ses yeux, n'a qu'un but : pousser notre être à son plus haut degré de développement, en sauvegardant en lui : premièrement tout, s'il est possible; deuxièmement le meilleur de tout : l'ordre, avec la subordination nécessaire des fonctions. Il ne s'agit donc pas pour nous de refuser l'intégrisme au nom duquel on prétend nous accuser : nous le prenons pour base. Et je dis que nous l'entendons supérieurement, le poussant plus loin que les autres ; car non contents de sauvegarder l'être humain tout entier, âme et corps, pour le temps de cette « briève » vie, nous le transportons au delà, et ne nous résignons pas à voir périr la chair, même en la chute finale de la tombe.

L'article ultime du *Credo* inscrit la vie éter-

nelle de la chair au nombre des dogmes fondamentaux du christianisme.

Contrairement au rationalisme matérialiste, qui ne donne à la vie soi-disant intégrale que des années terrestres, c'est-à-dire le contraire d'une intégrité suffisante; contrairement au *spiritualisme* excessif qui ne s'inquiète que de l'âme, se résignant à la « fin de toute chair » sans nulle reprise d'espérance, disant avec Epictète : L'homme est une âme qui traîne un cadavre : abandonnons de bon cœur le cadavre! nous voulons, nous, que l'homme vive à jamais, et que ce soit tout l'homme.

Si une doctrine est intégriste, c'est donc certes la nôtre, et l'on pourra trouver chimérique, peut-être, notre rêve d'outre-tombe, mais dire que nous concevons rétréci l'être humain, que nous ruinons sa destinée et méconnaissons sa nature, non! ce serait une contre-vérité trop criante.

Aussi l'Eglise a-t-elle toujours combattu les prétendus *spirituels* : Manichéens, Albigeois

ou Cathares, qui sous prétexte de purification reniaient une moitié de l'œuvre divine.

Toute théorie ou toute tendance impliquant la méconnaissance formelle de la chair, l'Eglise l'a condamnée, se souvenant de ce qui est écrit dans la Bible : *Dieu vit toutes les choses qu'il avait faites, et elles étaient très bonnes.*

Seulement — nous arrivons au *seulement* — le christianisme après avoir posé sa théorie se souvient qu'il est une discipline pratique, j'ose dire ultra-pratique. Il sait qu'on ne vit pas uniquement de principes généraux : on en meurt. Fixer la nature abstraite de l'homme, c'est bien. En conclure sa destinée définitive, eu égard à la courbe totale de la vie, en y comprenant la survie, c'est bien encore. Mais oublier l'immédiat qui est le réel aujourd'hui, voilà ce dont le christianisme n'est pas capable.

L'homme est une réalité vivante, ce n'est pas « une proposition ».

Dire : c'est un végétant : laissons-le végéter

à son aise ; c'est un être sensitif : qu'il sente ; c'est un être raisonnable : que sa raison se développe à sa guise ; puis qu'il aille au divin qui l'appelle, — c'est un leurre. Un formidable obstacle se dresse sur ce chemin à plusieurs voies et risque de faire dévier en tous sens les véhicules : c'est le péché. J'entends le péché de nature, qui crée en nous le désordre intérieur, l'anarchie vitale en raison de laquelle l'équilibre harmonieux d'une vie laissée aux hasards d'une spontanéité sans contrainte est devenu impossible.

La *loi des membres* dont parle saint Paul est un fait d'expérience ; elle contredit pour une part à la loi de l'esprit, tout en lui fournissant ses moyens.

Ne rien restreindre, ne rien brider en nous, ce n'est pas s'avancer vers l'intégrisme hiérarchique et normal en quoi l'on dit que consiste la vie humaine, c'est préparer à la vie d'en bas des triomphes. Ce que Preyer appelle *l'âme cérébrale*, c'est-à-dire cette petite flamme de raison qui se lève en nous au sommet de la

pyramide vitale, est chargée de gouverner tout le reste; mais combien facilement tout le reste la gouverne! Le déterminisme inférieur est le plus fort; pour lui, presque jalousement, la nature travaille. Voilà le fait dont le christianisme doit tenir compte, s'il a la prétention de régir la vie. Il doit veiller à ce que rien en nous ne déborde, et donc refréner violemment, s'il le faut, les tendances anarchiques.

La mortification des sens au profit de l'esprit, la mortification de l'esprit même, au bénéfice de la vie divine, s'imposent.

Or, le renoncement qu'on nous prêche n'a pas un autre sens; la *mortification*, en dépit de l'apparence des mots, est une œuvre de vie, en ce qu'elle travaille pour la meilleure vie.

Le christianisme ne fait donc brèche à la théorie, à sa propre théorie, qu'en apparence; en réalité il la sert, donnant à son fidèle le bénéfice de cette parole mémorable à jamais de l'Evangile : *Qui veut sauver sa vie la perdra, et qui consent à la perdre la sauve.*

Toutes les époques, tous les groupes qui ont oublié cette loi ont été victimes de leur imprudence. Prétendant développer en nous tout, sans restriction de contrainte, ils ont versé dans le sensualisme.

Les Grecs ont fait cette expérience au profit des autres, à leurs propres dépens. Ils ont dit : l'homme est une harmonie : sauvons l'harmonie de L'homme; développons tout en lui d'un même soin ; laissons-le s'épanouir librement et faisons la synthèse humaine. Avec ce parti pris théoriquement irréprochable, ils sont allés aux pires excès. Ce n'est pas moi qui le dis, ce sont leurs grands amis, c'est Taine, qui attribue à leur civilisation la culture de la chair « jusqu'au vice ». Si l'on veut savoir quel vice, on n'a qu'à lire le *Banquet* du « divin Platon » ou telle œuvre contemporaine.

Avec le socialisme, on veut reprendre aujourd'hui cet essai. On ne le tente qu'en petit, timidement, parce que le milieu résiste, tout im-

prégné qu'il est de christianisme. Néanmoins, les faits répondent déjà dans la mesure où on les sollicite. Sauf quelques exceptions qui font honneur à de hautes consciences individuelles, le sensualisme gagne là aussi, et le développement intégral dont on nous rebat les oreilles tourne simplement à l'égoïsme en ce qui concerne la vie sociale, au vice sensuel en ce qui regarde l'individu.

Qu'on ne nous reproche donc pas de sacrifier dans la mesure que de droit l'accessoire à l'essentiel ; de jeter, en tempête, quelques marchandises à la mer, ou, quand la maison brûle, de bousculer des meubles et d'en lancer quelqu'un par les fenêtres. L'Evangile dit encore : *La vie ne vaut-elle pas mieux que le vêtement et le corps que la nourriture?* Nous poursuivons et nous disons: La vie supérieure, en nous, ne vaut-elle par mieux que l'autre? Qu'on laisse donc l'admirable maîtresse de vie qu'est l'Eglise juge de leur subordination, et des moyens pratiques, à base de sacrifice, qui la réaliseront en sagesse.

L'intégrisme chrétien réduit à ces proportions pratiques est d'autant plus recevable que notre destinée, nous le rappelions à l'instant, comprend deux phases hétérogènes, comprenant deux domaines. Pareil au projectile fabuleux qui s'élance au delà de l'atmosphère, dans l'espace, l'être humain prend la terre comme départ, mais veut pousser plus loin, de sorte que la charge doit se juger, le pointage s'opérer d'après cette trajectoire transterrestre.

Si l'on se place à ce point de vue, on verra que l'intégrisme est chez nous en honneur comme nulle part : c'est seulement à l'égard d'une portion de destinée qu'il fléchit.

Mais serait-il nécessaire, pour qu'une chose soit ce qu'elle est, qu'elle le soit intégralement à tout moment de son existence?

L'enfant est homme, et sa vie manque cependant de beaucoup de choses qui font partie de la vie de l'homme. Serait-ce donc à nos yeux un désordre, et la subordination de ce

jeune présent à l'avenir, pourvu qu'elle ne comporte aucun sacrifice inutile, serait-ce donc une cruauté?

Il en est de même dans la doctrine de survie au regard de laquelle la vie présente tout entière est une sorte d'enfance.

Quand le parfait sera venu, ainsi que dit saint Paul, nous pourrons rejeter les contraintes ; l'intégrisme complet aura alors son cours effectif. Pour l'instant, il est livré à la succession, et la sagesse pratique dit d'attendre.

*
* *

Qu'en ressort-il au point de vue de l'art ? Il en ressort que nous ne pouvons lâcher à celui-ci la bride. Lui dire : A toi la vie en toutes ses manifestations, reflète-la sans autre règle que les tiennes propres, nous ne le pouvons pas. La prudence qui s'impose à l'homme s'impose à tout ce qui est de l'homme ; toute discipline en est comptable ; elle est l'uni-

verselle maîtresse de la vie, jugeant du but dernier qui est la règle suprême. Hors de là, liberté ! Mais, en deçà, contrainte. Cette restriction serait-elle excessive ? Qui le prétendra, étant donné le point de départ accepté de la doctrine ? Un artiste, en même temps qu'il est artiste, est un homme. Comme artiste, il est libre, sauf à l'égard des règles de l'art. Mais comme homme, s'il est libre aussi, c'est à la condition d'ajouter : sauf la règle de l'homme. Cette règle est la prudence morale par laquelle on atteint la fin de l'homme.

Alors ?...

Alors, nous avouons qu'en raison de cette doctrine, la discipline chrétienne devra se montrer peu favorable à ce que certains voudraient considérer comme le summum de l'art : le nu, la glorification de la chair, et, en général, l'idolâtrie de la forme comme telle.

Les préoccupations chrétiennes sont ail-

leurs, et pour une forte part à l'encontre.

Le christianisme a souci de la vie divine; il se passionne pour le « salut » : il est fatal que là où il règne vraiment, on néglige quelque peu les manifestations inférieures de la vie humaine. La plastique, qui s'y rattache tout directement, sera donc tenue à l'écart; le nu, regardé d'un mauvais œil, comme travaillant pour la *loi des membres*, au lieu de préparer l'ascension de l'esprit.

Il n'y a pas à le dissimuler, cette branche d'art tant vantée, d'autant plus vantée que l'opposition dont elle est l'objet anime ses défenseurs — n'est pas jugée avec faveur par la morale chrétienne. La forme humaine est admirable; j'allais dire adorable, songeant aux doigts divins qui en pétrirent l'argile. Le statuaire de l'Eden a autorisé, ce semble, ceux qui voudraient venir à sa suite, et qui tenteraient, la nature défaillant à l'œuvre, de reconstituer l'idéal. *Faisons l'homme!* a dit Dieu : allons-nous défendre à l'artiste de répéter à son tour : Faisons l'homme?

En principe, ce serait là une folie, fille d'un faux mysticisme.

Le nu, *en soi*, est une sublimité.

Seulement, il faut redire que les choses en soi ne gouvernent pas le monde. Le nu sublime en théorie, est dangereux en fait. S'il s'impose à l'artiste à titre d'étude, parce que si l'on ne sait cela on ne sait rien à fond ; parce que à la figure drapée il faut une structure organique sous-jacente — du moins l'œuvre en sa signification générale et définitive fera-t-elle mieux, peut-être, d'illustrer autre chose ; de glorifier, au lieu de la chair traîtresse et tentatrice, des objets plus élevés, appartenant au plan supérieur de la vie, là où notre pente naturelle ne nous porte plus, et où tous les secours humains, art compris, ont toute raison d'essayer de hausser l'homme.

Voilà ce que dit, en effet, le christianisme. Si ce verdict est sévère, du moins doit-on convenir qu'il est sage.

*
* *

D'ailleurs, si le dédain de la chair et de la forme comme telle menace notre art chrétien d'une infériorité relative, absolument parlant nous avons vu que sa supériorité est immense. Ce n'est pas pour rien qu'on néglige les parties inférieures de l'art ; c'est pour ouvrir plus grandes, au delà, les avenues de l'idéal. Nous pouvions dire plus haut, en le prouvant, que l'action du christianisme a élargi merveilleusement le domaine de l'art, en a exhaussé le niveau, et soit qu'il s'agisse de la nature, soit qu'il s'agisse de l'homme individuel ou social, a développé devant lui des horizons illimités.

Qu'on prenne dans l'art païen et dans l'art chrétien des sujets parallèles, tels Appollon ou Eros et le Christ, la Vierge et Vénus, la mère douloureuse du Stabat et Niobé, et qu'on dise où sont les plus hautes ressources esthé-

16

tiques. On ne peut préférer les types antiques qu'après avoir méconnu les autres. En dépit de ce que les données païennes ont suscité de chefs-d'œuvre, un juge désintéressé reconnaîtra que, tout compte fait et les droits du génie mis à part, les profondeurs d'humanité y cèdent trop souvent à la forme, le sujet au prétexte, et la richesse du sens à la calligraphie merveilleuse.

Nous ferons voir par l'étude des faits combien le christianisme se défend glorieusement des reproches qu'on lui adresse. En attendant cette offensive, voici ce qu'on peut répondre aux objections de détail que nous avons formulées tout à l'heure.

II

Notons d'abord que l'intégrisme vital et les caractères d'art attribués par nous au christianisme lui appartiennent à le considérer en soi et dans l'ensemble de son développement historique. Il faut après cela faire la part : premièrement, des *temps* ; deuxièmement, des *circonstances;* troisièmement, des *hommes.*

Je dis la part des temps, parce que les débuts d'une institution, quelle qu'elle soit, ne peuvent suffire à la caractériser toute ; qu'ensuite telle ou telle phase moins heureuse de son histoire peut dévier plus ou moins de son idéal et faire tort à celui-ci dans l'esprit

de qui observe. Il est certain, par exemple, et je l'ai concédé, que l'art des catacombes ne suffirait pas seul à glorifier esthétiquement le christianisme. Mais il faut se souvenir que les chrétiens avaient alors autre chose à faire. Ils s'opposaient moralement au monde païen avec une véhémence qui leur prenait toute l'âme ; ils vivaient sous une menace perpétuelle d'écrasement, au milieu de dangers qui ne comportaient guère l'épanouissement de la vie normale. Dans une tension mystique permanente, visant à l'essentiel, ayant à imposer quelques notions primordiales en opposition flagrante avec leur milieu, ils négligeaient facilement tout le reste. Où eussent-ils pris le loisir de s'adonner aux sublimes passe-temps de l'art ? Celui-ci n'était pour eux qu'une écriture au service de pensées vitales. Aujourd'hui donc, il faut que la critique, s'appliquant à ces époques, fasse crédit et réserve ses jugements pour un temps où l'histoire chrétienne se développera sur un plan plus large. Vienne l'édit de Milan qui donnera la paix

à l'Eglise, celle-ci commencera à montrer ce qu'elle peut, en art autant qu'en vie sociale.

Il faut donc considérer les temps, et il faut considérer aussi les circonstances. C'est en pensant à elles qu'on innocentera le christianisme au sujet de l'opposition faite, à certaines époques, touchant quelques catégories de représentations graphiques. De telles protestations furent dictées par le principe de prudence dont nous faisions plus haut la trop facile apologie.

Pense-t-on que chez les juifs le danger d'idolâtrie fût chimérique ? Un petit peuple entouré de puissantes civilisations idolâtres, où le culte des statues animées florissait ; livré lui-même, ainsi que les peuples primitifs, à la superstition du *signe* où la chose signifiée était censée résider mystérieusement, ne pouvait manquer d'être exposé à de graves abus religieux par le fait de représentations pouvant faire office d'idoles. Il en fut de

même plus tard, toute proportion gardée. Tout au début du christianisme, alors qu'on venait de renverser les idoles, il était naturel qu'on craignît de les voir reparaître dans les statues, d'autant que les formules d'art, tout imprégnées de paganisme, ne pouvaient de sitôt s'en déprendre. On le voit dans les peintures des catacombes. Alors, on se défie, et répudiant les représentations trop dangereuses, on se renferme dans le pieux langage figuré des cryptes.

Ne sait-on pas que, plus tard encore, un des ascètes fameux de la Thébaïde croyait sur la foi des images que Dieu est un grand vieillard à barbe blanche? Quand on le tira de son erreur, il se soumit, mais il allait criant : « Ils m'ont enlevé mon Dieu! »

Qui donc oserait conclure de telles mesures locales ou temporaires au caractère iconoclaste d'une religion qui a fait lever tant de grandes œuvres!

Quand Léon d'Isaurien et Constantin Copronyme, de vrais iconoclastes, ceux-là, se li-

vraient à leurs exploits, aveuglant et mutilant les artistes, brisant les images, emprisonnant les prêtres qui ne se pliaient pas à leurs fantaisies brutales, le pape Grégoire III fulminait ce reproche sanglant mêlé à des exhortations pleines de noblesse : « Une chose m'afflige, c'est que tandis que les sauvages et les barbares se civilisent, toi, l'homme de la civilisation, tu tombes dans la barbarie [1]. »

Voilà donc la doctrine. Le reste, je veux dire les prohibitions gênantes imposées à certaines manifestations artistiques, n'est que restriction prudentielle, se justifiant hautement par la poursuite d'un but supérieur.

Enfin, je demande et la justice aussi demande que les personnes soient laissées responsables de ce que leur humeur privée, leurs tendances ont pu ajouter ou retrancher aux influences authentiquement chrétiennes. Dans

1. Lettre sur le culte des images.

un groupe quel qu'il soit, nulle mentalité individuelle ne peut prétendre à elle seule incarner la doctrine tout entière. Les erreurs et les déviations personnelles existent partout. Même les héros religieux n'en sont pas à l'abri.

Il est donc possible que l'excès du mysticisme intérieur ait pu faire oublier à certains tel aspect de la vie qui ne méritait pourtant ni dédain ni blâme; qui eût pu, au contraire, servir le sentiment religieux, élargir son champ d'action, le nourrir. Ce fut le cas de saint Bernard. Mais on sait que des protestations autorisées se firent entendre par la bouche de Pierre le Vénérable et de Suger contre les exagérations passionnées de cette grande âme. On lui fit voir qu'il débordait sur la tradition, et que son rigorisme, tout élevé qu'il fût de sentiment, était une étroitesse.

Que si l'on regarde non plus à la doctrine, mais à la pratique d'art, et qu'on demande pourquoi tel artiste qui passe pour représenter le mieux l'art chrétien, Angelico par exem-

ple, a négligé si souvent la forme, il ne faudrait pas croire que ce fût par dédain. Evidemment, il n'y attachait qu'une importance secondaire; l'expression était sa recherche, et l'on sait à quel point il y excella. Mais si j'ai dit plus haut les motifs religieux de cette préférence, je considère volontiers qu'elle ne doit impliquer nul mépris pour les formes savantes et l'expression de la vie en tous ses domaines. Or, qu'il en fût ainsi chez Angelico, — j'y insiste parce que son cas a donné beau jeu à nos adversaires — j'en donnerai cette preuve péremptoire que le pieux artiste perfectionna de plus en plus sa technique, et fit effort sans cesse, lui l'élève des missels et de leur inspiration candide, pour me mettre à la hauteur des progrès réalisés par Masaccio, Ghiberti et Bartolomméo ses contemporains. N'aurait-il pas pu dire, comme Léonard dans son épitaphe : *Quod potui feci, veniam da mihi, posteritas* ?

Qu'on s'en souvienne donc, une doctrine

universelle comme la religion chrétienne a le temps et l'espace devant elle ; elle participe aux progrès humains et aux vicissitudes humaines. On ne peut pas lui demander de manifester partout, toujours, chez tous, les conséquences de ses principes. C'est assez que ceux-ci soient nettement formulés ; que dans l'ensemble de sa vie, leur influence éclate. Or, c'est ce que je viens de faire voir en ce qui concerne la première partie de ce progamme. La seconde pourrait nous retenir longtemps : tout au moins vais-je y jeter un rapide regard. Il me suffit de prouver que, sur le terrain des faits, la justification du christianisme est facile.

IV

L'ÉPREUVE DES FAITS

IV

L'Epreuve des Faits

Les faits sont la pierre de touche des doctrines. Si le christianisme, qui a été pendant tant de siècles le maître de la vie, le docteur et le guide d'un nombre respectable de peuples ; qui a donc eu le loisir et les occasions de donner sa mesure, développant ses principes, poussant leurs conséquences à l'action — si, dis-je, le christianisme n'avait réussi en art à rien produire de considérable, sa cause serait jugée, il faudrait décider contre lui sans appel.

Mais je ne crois pas émettre un paradoxe en disant que c'est exactement le contraire qui est le vrai; que ni le passé antéchrétien, ni la concurrence extra-chrétienne ne peuvent lutter avec lui sur ce terrain, je ne dis pas certes sous tous les rapports, mais tout compte fait, c'est-à-dire en comparant ici et là les synthèses.

Toutefois, je tiens à signaler une équivoque qui a égaré plus d'un historien de l'art et qui, si nous y tombions nous-mêmes, nous ferait instituer une fausse épreuve. Dans l'art chrétien envisagé à la lumière des faits, il convient de distinguer ce qui appartient proprement à la religion et ce qui appartient à la civilisation générale. Il y a, en effet, action et réaction de ces deux choses. La religion est un élément primordial de la civilisation, mais celle-ci à son tour favorise la religion de ses conquêtes. Les Pères de l'Eglise apprenaient aux premiers chrétiens l'art d'utiliser le paganisme. Aujourd'hui et toujours, l'acti-

vité même de nos ennemis travaille pour nous. D'une façon générale, c'est de la collaboration incessante de la religion avec les influences où elle se développe que se fait l'œuvre commune.

Il va de soi que dans cette œuvre il sera toujours hasardeux de distinguer ce qui ap partient aux doctrines hostiles ou favorables, aux ambiances hostiles ou amies. Toujours est-il qu'il faut en tenir compte. Ni il ne faut demander au christianisme d'avoir tout fait, même dans ce qui en apparence le regarde : par exemple, d'avoir appris le dessin aux imagiers du moyen âge, ni il ne faut attribuer à la religion tout ce qu'il y a d'excellent, même dans l'art le plus authentiquement religieux.

Ce qu'il faut montrer, c'est que dans ce travail en commun qui a lié ensemble le sort du christianisme et celui de la civilisation moderne, l'apport du christianisme est tel qu'il ne saurait lui être contesté ; qu'au contraire, il est si splendide que c'est en somme

grâce à lui, christianisme, que dix-neuf siècles d'art peuvent lutter, ainsi que je l'ai prétendu, avec un énorme avantage, contre les siècles antérieurs, d'une part; de l'autre, con- les travaux extérieurs à lui, pour autant qu'ils peuvent prétendre à une réelle indépendance.

Pour faire cette démonstration, bien des façons de procéder seraient acceptables.

Je suivrai en gros l'ordre des temps, sans m'astreindre d'ailleurs à une suite chronologique trop rigide; sans prétendre surtout faire ici, en quelques pages, l'histoire complète de l'art.

*
* *

J'ai fait remarquer déjà que l'histoire de l'art chrétien commence avant le christianisme, du moins avant ce qu'on appelle d'ordinaire ainsi. L'antiquité judaïque dont nous procédons religieusement eut un art. On nous

en a tenu compte pour l'objection, nous pouvons en tenir compte pour la thèse. De même que notre religion est appelée par les historiens *judéo-chrétienne*, notre art religieux peut s'appeler aussi judéo-chrétien. L'art judaïque doit donc entrer en cause. Il est peu étendu, et j'en ai formulé les raisons. Ce sont d'abord les prohibitions portées contre l'emploi esthétique de la figure humaine; puis le manque de génie plastique observé chez cette race ; enfin, l'influence absorbante des grandes civilisations voisines, que ce soit la Phénicie, l'Assyrie ou l'Egypte.

On ne trouve pas de peinture chez les Juifs ; fort peu de sculpture, et elle est purement décorative. En fait d'architecture, l'œuvre unique, non pas même autochtone, est le temple de Jérusalem, père de quelque tombeaux. Mais ce peuple à l'âme passionnée semble avoir excellé en musique, et l'on ne niera pas que l'inspiration n'en fût avant tout religieuse. En tout cas, il est certain qu'il fut incomparable en poésie.

La preuve? Elle n'est nulle part ailleurs, mais elle est amplement dans la Bible. Nous avons invoqué celle-ci lorsqu'il s'agissait de prouver la puissance religieuse de l'art : elle prouve tout autant la puissance esthétique de l'idée religieuse. Que la Bible soit inspirée, cela n'y change rien, car nul de nous n'entend l'inspiration à la façon d'une dictée verbale : c'est une poussée intérieure qui vise un but moral et qui utilise pour y atteindre l'apport humain en son intégrité ; qui est donc humaine de forme, si elle est divine d'influence.

Or, cette humanité de la Bible est splendide. Nous n'avons pas fini, disais-je, d'épuiser ce qu'elle a apporté de ressources à la poésie de tous les siècles, et non seulement à la poésie, mais à tous les arts, puisqu'il s'opère entre eux des échanges permanents, et que l'art poétique est celui de tous qui exerce l'influence la plus générale.

C'est donc un hommage hors de pair qu'on adresse à l'art judéo-chrétien lui en attribuant

la Bible. Mais c'est assez parler de la préface.

Le premier musée de l'art chrétien proprement dit nous est assez connu : ce sont les catacombes.

Cette Pompéï chrétienne est déjà plus riche que l'autre, si l'on tient compte des germes d'avenir qu'elle renferme.

J'ai dit cependant qu'il ne faut pas exagérer sa valeur.

Il faut nous souvenir tout particulièrement ici de la loi tout à l'heure énoncée, loi de progrès en commun, de collaboration de la religion avec l'ambiance et l'état de la civilisation générale. Il serait fâcheux et imprudent, sous prétexte d'apologie, de nous extasier devant certaines représentations qui n'ont pour elles que le caractère touchant de leurs origines. Les catacombes sont vénérables ; elles ne sont point géniales. Leur art, principalement funéraire, représente pour nous comme des souvenirs de famille, et l'on conçoit l'émotion du visiteur pieux qui s'y égare. Elles respirent un parfum d'innocence, de noblesse d'âme et

de joie modeste. Mais autant elles nous disent les espérances, les efforts, les martyres de nos premiers pères dans la foi, autant elles glorifient peu leur puissance plastique. Elles appartiennent manifestement à une période de décadence. Peu de construction dans les figures ; peu d'harmonie dans les compositions : proportions négligées, gaucherie trop visible. Pas d'invention : des artistes païens convertis tirent simplement de leurs albums des sujets rebattus qu'ils adaptent, dont ils élaguent ce qui choquerait. Aussi les figures nouvelles ressemblent-elles d'abord aux anciennes. Le bon Pasteur reproduit les traits d'Endymion, et c'est le monstre d'Andromède qui engloutit Jonas.

Reste la préoccupation décorative et l'ornementation non dépourvue de style. C'est peu.

Mais si le christianisme naissant ne fait pas meilleure figure, nous n'avons plus à en dire les raisons, elles nous parurent trop évidentes. Il s'agit à ce moment-là de conqué-

rir le monde; de se raidir, en attendant, contre lui en des attitudes que la violence de son attaque démesurée rendra facilement excessives. On est en pleine réaction contre le train ordinaire de la vie : ce n'est pas le moment de se pencher pour y cueillir la fleur de l'art. L'austérité triomphe; l'intensité des sentiments intérieurs prime tout. De là à paraître un instant les « ennemis du genre humain », il n'y avait que l'épaisseur d'un préjugé : ce préjugé fut celui de la multitude des païens, même sincères. L'action de Savonarole à Florence et les auto-da-fé artistiques d'un homme qui, par ailleurs, fut l'ami des plus grands de sa génération et le maître chéri de Michel-Ange, reproduisent en petit les circonstances et les particularités de cette période.

D'ailleurs, l'intensité du sentiment religieux à sa première heure ne prêtait pas à des manifestations esthétiques trop visibles. Les grandes émotions sont d'abord muettes; elles couvent, ainsi que sous la cendre le feu; elles apparaissent tranquilles comme ces bulles

d'eau que le poêle rouge laisse courir un instant, en attendant qu'il les dévore. Ce n'est pas qu'elles ne cherchent des signes où se fixer, mais leur intensité s'y condense au point de n'en exiger presque rien. Un nom écrit ou noté en initiales ne suffit-il pas à l'amour qui rêve, en attendant qu'il éclate en cantiques? Dans Job, les trois amis venus de loin pour visiter l'homme de douleur à l'entrée de sa ville, s'assient silencieusement sur le tas de cendres, et durant sept jours ils reviennent ainsi, Job se taisant comme eux, jusqu'à ce qu'enfin la foudre d'éloquence et de douleur amoncelée au sein de cet homme, puis le flot de réflexions pessimistes enflé dans celui de ses trois amis s'élancent en gerbes éblouissantes et sonores.

On comprend donc qu'au premier jour de cette immense révolution d'âme que fut le christianisme, la sécheresse de l'art qui la figurait n'ait point frappé ses héros. Ils ne lui demandaient rien de plus que cette notation, à propos de laquelle leur propre cœur

jetait sa gerbe d'étincelles. Ils en vivaient le sens, et le sens leur suffisait. Plus tard seulement la vie sainte et ses formes d'art s'épanouiront en richesse. Pourvu que celle-ci soit là en germe, il n'y a pas lieu d'exiger qu'elle prodigue aussitôt fleurs et fruits.

Deux fois déjà j'ai insinué qu'il y a là une première explication de ce fait que la Rome souterraine voit son art décliner au lieu de croître, durant les premiers temps du christianisme. Cette raison n'est pourtant que secondaire. La vraie et la définitive, c'est que la création d'un art est œuvre longue et difficile. Quand l'axe de la vie humaine se déplace, la chute des points de vue primitifs commence par faire choir l'art qui en était l'expression exacte, et comme l'idéal nouveau ne peut produire de suite un art complet qui lui corresponde, il est fatal qu'une longue période de tâtonnements s'introduise. Quand on aura trouvé au service de la vie renouvelée les conditions esthétiques qu'elle comporte, un

nouveau type de beauté s'intallera; l'art commencera un nouveau règne, jusqu'au temps où sévira quelque révolution ultérieure.

* * *

C'est l'édit de Milan (313) qui donne le signal du renouveau et qui délivre de ses langes l'art chrétien. La liberté du culte accordée par Constantin entraîne la liberté de l'art. Les craintes des catacombes sont évanouies ; la religion va se socialiser sur un plan plus large, se mêler à la vie générale et en recréer selon son esprit les manifestations.

Prenant sa place sous le soleil de Dieu, le christianisme y pourra fleurir.

Il fleurit.

L'art funéraire qui se continue aux catacombes en donne déjà la preuve ; l'hiératisme y cède un peu ; de nombreuses scènes de la vie courante se mêlent aux représentations symboliques. C'est ainsi que dans le caveau

d'une confrérie de tonneliers, au cimetière de Priscille, on voit des tonneliers au travail.

De tels cas fréquemment renouvelés sont un signe de ce que j'ai dit tant de fois, à savoir qu'aux yeux du christianisme, c'est la vie même qui est religieuse, non quelques-uns de ses actes, de sorte que l'art chrétien peut les consacrer tous, au lieu de se renfermer en un domaine étroit et exclusif.

Toutefois, ce n'est pas encore là qu'il faut aller chercher les grandes œuvres.

C'est l'art des basiliques qui constitue le premier grand effort de l'esthétique chrétienne. Non pas que la structure même de ces palais religieux nous appartienne en propre : le mot qui les désigne dit leur origine civile et *royale*. Ne va-t-il pas de soi qu'avant de créer, une institution jeune commence par adapter et par choisir ? Nous imitons aujourd'hui, dans nos églises, le roman ou le gothique ; nos pères, n'ayant derrière eux, religieusement, que les temples païens qu'ils adoptaient avec

peine ; qui d'ailleurs n'offraient pas les espaces nécessaires pour le culte, imitèrent ou adaptèrent les édifices publics. Ceux-ci n'avaient plus rien qui pût froisser la pensée nouvelle. Ils procédaient d'un art qui revêtait aux yeux de tous le prestige de Rome ; ils n'étaient pas antichrétiens, donc ils étaient chrétiens, puisque le Maître avait dit : *Qui n'est pas contre vous est avec vous*, et puisque l'art, fils de Dieu, est le frère d'une religion authentiquement divine.

On abrita donc le culte nouveau dans les basiliques; seulement on leur fit subir les remaniements nécessaires, et surtout on les décora. Là prirent naissance les grandes mosaïques, œuvres de si puissante envergure, et qui contrastent si étonnamment avec les expressions de foi intense, mais comprimée des catacombes.

Le IVe et le Ve siècles sont remplis par cette éclosion; l'admirable composition décorative exécutée à *Sainte-Pudentienne*, l'œuvre plus complète encore des *SS. Cosme et Damien*,

celle-ci du VIe siècle, en donnent la mesure.

En ce même temps, le type traditionnel du Christ s'établit, et chacun sait après l'événement la richesse inépuisable de cette formule d'art unique.

Il y faut ajouter la technique un peu lourde, trapue, mais riche des sarcophages aux figures entassées et expressives, Le VIe siècle y excelle.

*
* *

Que si, oubliant un peu les arts du dessin, nous regardions au merveilleux épanouissement que révèlent en ce temps-là les arts de la parole, nous donnerions une idée presque suffisante d'une source inspiratrice qui doit jaillir pourtant en nappes si diverses.

La poésie religieuse fait voir chez Grégoire de Nazianze, chez Basile ou chez Chrysostome la vérité de ce que Humboldt a si judicieuse-

ment remarqué [1], à savoir que le christianisme a ranimé le sentiment vrai de la nature, affaibli au profit de l'exclusivisme humain de la civilisation antique.

D'ailleurs, l'humanité ne perd rien à ce renouvellement. S'il glorifie le cadre, le poète chrétien n'oublie point le tableau : la vie humaine demeure son objectif premier, à condition qu'elle reconnaisse que si elle trouve Dieu dans la nature, elle doit aussi le trouver au-delà d'elle-même. En face de l'univers divin, ces hommes qu'on pourrait croire tout orientés au dedans se font voir d'admirables peintres ; ils ont la rêverie immense qui crée le lyrisme ; ils ont la profondeur de psychologie qui le soutient.

L'apogée de ces qualités si heureusement complémentaire se rencontrera plus tard, au temps de la *Divine Comédie*, œuvre peut-être la plus capable, à titre de synthèse tout au

1. *Cosmos*, t. II, 1re partie, ch. I.

moins, de faire sentir la valeur esthétique du thème chrétien, en dépit de ce qui a vieilli aujourd'hui dans cet immortel poème. Tout s'y donne rendez-vous : la nature, qu'on y voit peinte en traits rapides et expressifs ; l'homme, dans tous les aspects infiniment variés de sa vie individuelle et sociale ; le divin, dans ses étapes terrestres et ses relations miséricordieuses ou terribles avec notre vie. C'est le poème universel, qui sait se faire avec cela théologie et philosophie chrétienne. Son syncrétisme n'a rien omis, et a su tout revêtir des formes les plus splendides.

Qui ne sait aussi que nos vieilles épopées moyenâgeuses, nos *mystères*, nos vieux romans chevaleresques, nos romances charmantes de jadis procèdent du même souffle chrétien, parfois s'émancipant gracieusement, parfois montant jusqu'au sublime, toujours manifestant l'âme nouvelle donnée au monde par le christianisme, et la psychologie humaine renouvelée par l'irruption soudaine du

divin qui rend la vie à la fois grave et toute jeune?

Les impuissances de la technique arrêtent souvent l'essor. Pas de langue formée; pas de versification arrêtée. Une grande inexpérience dans la plastique des mots et des images empêche d'épanouir les germes; mais quelle sève les gonfle! Comme on sent ce qu'elle donnerait, pour un peu, de ramures et de floraisons superbes!

L'éloquence de nos *Pères* n'est pas moins admirable et riche que leur poésie : elle l'est bien davantage. Aux noms déjà cités il faudrait joindre ceux d'Augustin, d'Ambroise, d'Hilaire, le *Rhône de l'éloquence latine,* et de beaucoup d'autres.

C'est que l'éloquence chrétienne a de qui tenir. Les prophètes en avaient donné d'éternels exemples; le Christ en est le modèle le plus accompli, si l'on tient compte de ce qui convenait à sa mission spéciale et à sa personne. Quand Pascal écrivait : « Il y a une

éloquence qui se moque de l'éloquence », sans doute il pensait à celle-là. Elle réalise la *sylva rerum* de Cicéron ; elle ne sacrifie rien à la forme, et cependant, quelle forme! Que de poésie et de fleurs d'humanité s'y abritent ! Les paroles n'y sont rien, et c'est elle qui a jeté dans l'humanité ses plus inoubliables paroles.

Après ce modèle livré à la méditation quotidienne, l'éloquence chrétienne ne pouvait déchoir. L'apostolat lui offrait une matière devant laquelle pâlissent nécessairement toutes les autres. Ni le barreau confiné le plus souvent dans d'étroits domaines ; ni la tribune politique, où s'élargit un peu l'horizon, sans que d'ailleurs on échappe aux barrières terrestres, ne peuvent ouvrir les ailes de l'éloquence comme les sujets traités par les Chrysostome, les Bernard, les Bossuet ou les Lacordaire. L'antiquité a pu être égale ou supérieure dans la forme — j'en doute ; mais la forme n'est pas tout l'art, et peut-être les invectives souvent grossières et si cruelles d'un Démosthènes, de

quelque forme inouïe qu'elles se revêtent, ne valent-elles pas, somme toute, les élans d'âme d'un Bossuet ouvrant le ciel au-dessus d'une tombe.

*
* *

De la musique, je ne dis qu'un mot rapide. Ses débuts furent modestes; les traditions païennes plus ou moins modifiées par les souffles nouveaux en firent les frais. Sans méthode et sans règle fixe, on laissa chanter l'âme chrétienne dans la syrinx antique. Sous saint Ambroise seulement (IVe siècle); plus tard sous saint Grégoire (IVe siècle), la codification eut lieu. Comme toujours, elle ne fit que consacrer les acquisitions antérieures, mais cette consécration était grosse d'avenir ; il en sortit une musique pauvre à coup sûr, si on la compare aux splendeurs du grand cycle allemand, français ou italien de l'ère moderne ; mais incomparable pour exprimer les sentiments

simples, et plus que tous celui dont la simplicité est faite de plénitude transcendante : le sentiment religieux.

*
* *

Pour en revenir aux arts du dessin, le ve siècle voit le grand effort accompli à Ravenne dans la décoration de *San-Vitale* et de *San-Apollinare-nuovo*. Pourtant, le mouvement se ralentit à cette époque. Les Barbares sont venus ; on a vu s'arrêter pour un temps l'activité sociale ; les conditions politiques ont changé ; la vie s'est rétrécie ; or, nous savons que sa collaboration à tous les niveaux est nécessaire à l'expression esthétique de la vie religieuse. Les sources les plus fécondes ont besoin d'un lit qui les reçoive ; elles le creusent à la longue, mais en attendant elles se disséminent. L'insécurité sociale crée l'infécondité esthétique. D'ailleurs, n'exagérons pas cette dernière : on trouve plus d'un épi

à glaner dans cette disette relative. Sans nous attarder à les cueillir, même dans les champs fleuris de la miniature carolingienne, courons aux greniers d'abondance que nous ouvrent les grandes époques de l'architecture, par elle de tous les arts que l'architecture provoque : les XIIe et XIIIe siècles.

Le XIIe siècle est une préparation ; le XIIIe siècle est une gloire. Un art nouveau, bien propre au christianisme, vient d'éclore par le fait de deux formes architecturales que j'ose déclarer hors de pair : je veux dire le *roman* et le *gothique*. Quand je dis hors de pair, on doit penser que j'envisage ces formes en leur ensemble, en tant que valeur totale ; car à des points de vue particuliers, de formidables concurrences surgiraient. Mais sous ce rapport global, quelles autres avant ou à côté pourraient lutter contre elles avec avantage ?

Serait-ce l'art de l'Egypte, art d'une grandeur et d'une puissance d'impression gigan-

tesques, mais lourd, morne et privé de vie? Ce qu'expriment les colosses égyptiens, temples, hypogées ou pyramides, c'est l'éternité opprimante et silencieuse. L'intensité du rêve surhumain vit dans les yeux des sphynx démesurés, penseurs à l'énigmatique sourire, figés dans une sérénité qui fait peur, au regard horizontal et fixe comme la ligne d'horizon sur l'océan vide. Mais ce caractère même, si impressionnant qu'il soit, ne donne pas satisfaction à l'âme religieuse; il nous écrase trop pour nous jeter au divin ; il nous immobilise. C'est l'esthétique de la vie subjuguée et stagnante; c'est l'art imposant des tombeaux.

Serait-ce l'art assyrien? Nul ne le prétendrait, même ceux que passionnent les récentes découvertes. La richesse de cet art à certains points de vue, je veux dire quant aux principes mis en œuvre, ne le grandit qu'à demi ; car ces principes, il ne les développe point. Il est semblable à une plante belle de

promesses, mais arrêtée dans son développement et qui végète.

L'art perse, privé d'autonomie, vivant d'emprunts qui ne sont pas rénovés, ne peut pas même entrer en ligne.

Avec l'art grec, la question devient redoutable. Je n'ai pas à dire que l'art grec, dans le sens précis où il se développe, touche à l'extrême limite du parfait. Il réalise des merveilles pures. Mais une fois qu'une admiration sans réserve a mis le critique en règle avec la justice, celui-ci doit se ressaisir et constater que si les créations grecques sont parfaites, leur esthétique se meut dans un champ limité. Ce qu'elle a pour elle, c'est le sentiment de l'harmonie, des justes proportions, de l'élégance ; c'est le fini du détail dans une sobriété qui est exquise, car en évitant l'insistance, elle donne l'idée d'une plénitude de jugement que la beauté même n'entraîne point, sûre qu'elle est de dominer tou-

jours d'un degré son effort et de se montrer ainsi à la hauteur de plus hauts problèmes. Par contre, l'effet de stabilité que donne la prédominance des horizontales est obtenu aux dépens d'autres qualités que développera au maximum l'art gothique. Point de lutte, en cette rencontre impeccable de lignes, en cette montée tranquille de matériaux qui se tiennent à distance prudente du sol, cimentés par la pesanteur autant que par leurs joints. L'élan hardi et l'angoisse des conquêtes sur l'espace manque à ces créations de la Minerve attique. Celle-ci s'avance vers l'idéal comme la victoire ailée de Samothrace, d'une allure vive, légère, enveloppant sa beauté dans des grâces toutes élyséennes. Mais elle ne monte pas.

Le Parthénon, dernier mot de cette recherche harmonieuse et tranquille, n'est donc pas le dernier mot de l'art. Il y a place pour des accents de vie plus riches.

Quant à l'architecture romaine, sa majesté

répond à celle du haut impérialisme dont la pensée sociale de ce peuple offre le caractère. Grandeur des conceptions politiques, grandeur des édifices publics : ces deux choses se déduisent l'une de l'autre. Quand les Florentins commandèrent à Arnolfo di Cambio leur *Dôme* gigantesque, ils lui imposèrent pour programme d'élever un monument « digne de la grande âme des citoyens unis dans une même volonté » : les Romains semblent avoir travaillé la pierre dans une pensée semblable. Le grandiose et le solide répondent chez eux à un sentiment de durée et à un besoin de domination indéracinables. Ils ajoutent à l'art grec ces deux valeurs sans prix : l'arc et la voûte. Quant à ce qu'ils lui empruntent, c'est pour le glorifier sans doute en l'appliquant à de nombreux et grands ouvrages, mais non sans l'altérer, sinon le dénaturer, la touche exquise n'étant par le fait de l'ardeur un peu lourde avec laquelle le Romain manie le compas de l'architecte.

La mosquée musulmane, faite d'élégance subtile, de grâce décorative où l'excès de recherche frise la mièvrerie, pèche en ceci surtout que ses dessous sont relativement faibles, empruntés d'ailleurs pour le fond aux constructions de Rome et de Bizance.

Bref, si l'on fait la synthèse des qualités architecturales mises par tous les esthètes à l'actif des divers peuples, on constatera que l'art chrétien, par le fait du roman et du gothique, en garde une grande partie, et en ajoute une de toute première importance : la vie.

S'agit-il du roman, il est clair qu'il procède du Romain, mais en le modifiant pour les nécessités du culte ; en l'épurant par l'exclusion des ordres grecs, mis hors de cause par l'emploi de données fondamentales disparates ; en le perfectionnant, grâce à des expériences nouvelles, mères de changements heureux.

Le roman, c'est la basilique voûtée, et sous cet adjectif se cache pour le technicien une immensité de problèmes. L'intérêt architec-

tonique, en passant des colonnes à la voûte, de la chose qui porte à la chose portée, modifie toute l'économie de l'édifice. Les hommes de l'art peuvent dire si ce changement capital n'est pas réalisé dans le roman avec une logique et une grâce parfaites.

Le roman, c'est la basilique complétée et amplifiée : en plan horizontal par l'adjonction des chapelles rayonnantes de l'abside ; dans le plan vertical par l'insertion des tours dans les voûtes.

D'ailleurs, l'ornementation intérieure et extérieure, obtenue par les moyens les plus normaux, va s'enrichissant sans cesse, développant une vie intense.

Et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que nul déclin ne pousse cet art vers la décrépitude ; il s'épanouit en valeur, sans défaillance ni recul, jusqu'à ce que son insuffisance en face des aspirations nouvelles le fasse mourir de son triomphe même, dans une apothéose.

C'est le gothique qui recueillera l'héritage,

et ici le dithyrambe est permis, aussi ne s'en est-on pas fait faute.

Le gothique, c'est la vie tout entière consacrée à Dieu, absorbée en Dieu ; c'est la réalisation pleine de ce que nous avons dit du temple chrétien, à savoir qu'étant destiné à abriter Dieu et l'homme, comme la nature, il est normal qu'il exprime celle-ci en même temps qu'il exprime l'homme, en même temps qu'il s'efforce à exprimer Dieu.

Ce caractère de synthèse vitale et universelle est assez visible dans le gothique à qui le regarde du dehors ; mais il faut le voir aussi dans la structure intime de l'œuvre. Le plan gothique exprime déjà une vie de la matière, étant fait d'équilibre, ainsi que le corps vivant.

Les anciens critiques s'élevaient volontiers contre cette conception d'un édifice « qui ne peut pas se soutenir par lui-même », qui a besoin de béquilles comme un infirme ; de cales, comme un vaisseau blessé qu'on radoube.

C'était là, disait-on, pure décadence, oubli des règles immuables imposées aux Anciens par la nature des choses.

N'en déplaise à cette haute esthétique, la vérité tourne le dos à ses systèmes. Le gothique se soutient « par lui-même », à condition qu'on n'appelle pas *lui-même* une partie arbitrairement séparée de l'ensemble. Contre-forts et arcs-boutants ne sont pas des béquilles, mais des jambes. La différence, c'est que la béquille est un ajoutage inerte, et que la jambe vit. Un homme se tiendrait-il debout sans ses jambes, sans le travail des muscles et l'équilibre de leurs actions ? Ainsi le travail de la pierre, l'équilibre des masses balancées est nécessaire au vaisseau gothique. L'inertie ne lui suffit pas. Au pilône égyptien, à l'architecture grecque, voire à la voûte romaine, la stabilité est fournie par le repos ; dans le gothique, c'est l'effort permanent qui la donne. Il faut ici le bras tendu des hauts arcs-boutants aux riches dentelles, le coup d'épaule des contre-forts, l'écartèlement ef-

frayant des combles. Sans cela, l'édifice croulerait à l'instant, s'effondrant sur lui-même sous la poussée périphérique, ou rejetant au dehors ses hautes œuvres de par l'effort des voûtes. Mais ce n'est point là une faiblesse, c'est une formule de vie, pareille à celle qui relie en nous les fonctions et ordonne les organes l'un à l'autre. N'avaient-ils pas raison, ceux qui s'intitulaient « maîtres des pierres vives », quand, munis de cette formule d'art, ils avaient, en effet, vivifié la pierre et l'avaient assouplie en muscles ?

Vivant par la structure, le gothique l'est aussi, cette fois visiblement, par l'ornementation qu'il suppose. Il la suppose, en effet, par lui-même. Au lieu de la tolérer seulement, il la suscite. A la statuaire, il prépare une place architectonique du fait des amortissements, des retraites imposées, des gargouilles, d'une foule de particularités organiques. C'est tout un peuple, peuple de géants ou de gnomes, qui sera invité à poser le pied, à appuyer le dos là où l'architecte a besoin d'un

point de force, d'une masse pesante qui déguisera le service rendu sous l'apparence d'une liberté décorative sans contrainte.

A la peinture, le gothique prépare de vastes surfaces lisses que le goût ne permettrait pas de laisser sans décoration ; mais il prépare surtout l'espace vide des grandes baies, où les verrières multicolores étaleront comme à Chartres, à Mantes, à Clermont ou à Rouen, des chefs-d'œuvre de luminosité et d'ordonnance.

Puis, par l'intermédiaire des nécessités liturgiques, dont le gothique est né, cette forme d'art invitera à toutes les recherches. L'orfèvrerie, l'émail, le travail de l'ivoire, la miniature prendront un vigoureux essor. La musique religieuse ne pourra moins faire, dans ces espaces élargis, que de dégager ses ressources. Bientôt, l'antique plain-chant fera place au contre-point, et avec Palestrina, Vittoria et leurs émules convertira Paul IV au progrès, comme un jour, j'espère, de vrais chants religieux modernes convertiront ses

successeurs, après que d'odieuses parodies liturgiques et de haïssables flonflons auront armé leurs mains de justes foudres.

Il n'est plus besoin de décrire la merveilleuse floraison qui signale de toutes parts l'ère des grandes cathédrales. Je ne lui attribue point le parfait. Fort souvent elle admet les médiocrités et jusqu'aux infernales laideurs mêlées à ses fantaisies ingénieuses et folles. Mais la forêt se préoccupe-t-elle des arbres rabougris et des amoncellements de feuilles mortes ? Elle n'en menace pas moins le ciel et n'en couvre pas moins de larges espaces.

Fort souvent l'éloquence du moyen âge ressemble en art à celle du paysan du Danube ; on y entend des choses sublimes dites par un homme qui ne sait pas la langue du pays et qui ignore le style. Mais que de saisissement dans cette parole vraie et puissante, fût-elle gauche ! Il en jaillit des traits inattendus ; son mouvement est celui d'un large torrent de vie qui s'écoule.

D'ailleurs, dans ce vaste effort, les pièces inachevées foisonnent. Quoi d'étonnant à cela ? Quand on part pour un tel voyage vers l'idéal, il doit être fréquent qu'on ne puisse fournir qu'une partie de la route. Les vicissitudes humaines n'ont pas permis à beaucoup d'édifices gothiques de fermer le cercle de réalisations qu'avait prévues et préparées le « maître de l'œuvre ». Ne nous en plaignons pas. L'inachevé du gothique répond à l'inachevé de la vie. Celle-ci peut-elle jamais arrêter ses printemps et déterminer la mesure d'ascension que fournira l'essor des sèves ? L'âme humaine, elle non plus, ne s'achève pas. Son progrès vers le bien, sa prière, ses extases ont l'infini devant eux ; le silence la prend avant qu'elle ait pu se dire tout entière. La cathédrale vivante pousse de même son élan. Elle s'efforce. Quand les puissances sociales qui la pressent en tous sens : en haut pour qu'elle lance vers le ciel la supplication de ses flèches ; en bas pour qu'elle consacre à

son Dieu plus d'ampleur et ambrasse dans l'étreinte des murailles maternelles plus de faiblesse et de souffrances humaines : quand ces puissances faiblissent, la croissance colossale prend fin et le monument ne vit plus que de l'invisible vie qui convient aux choses éternelles.

Le temple antique ne pouvait pas s'arrêter ainsi. Issu d'une pensée simple, nettement exprimée en des phrases étroitement solidaires, il ne pouvait demeurer inachevé qu'en renonçant à être. On eût d'ailleurs manqué de respect au dieu, celui-ci ayant besoin de sa demeure et la trouvant proportionnée à sa taille. Le Dieu chrétien est d'autre essence. « Celui que les cieux ne peuvent contenir » déborde de toutes parts son temple : l'effort des pierres vivantes le poursuit, et le désespoir de l'inachevé prend la valeur d'un hommage surhumain.

Il ne faut pas oublier de noter qu'après le gothique, la Renaissance française en vit en-

core. C'est lui qui fournit la sève et les principes généraux de construction nés, ainsi que je l'ai dit, de nécessités liturgiques encore subsistantes. Mais les guerres religieuses et le protestantisme viennent arrêter le courant. N'est-ce pas la preuve que le sentiment religieux et catholique en était l'authentique source ?

Et depuis, qu'a-t-on fait de grand en architecture ?...

*
* *

Pendant que cela se voit en France, le mouvement classique italien, si souvent décrit, poursuit ses destinées triomphantes, depuis Giotto, le premier peintre qui ait su exprimer la vie en sa liberté, jusqu'à Léonard qui touche à l'apogée de l'art classique. Entre les deux, les Orcagna et les Ghiberti, les Angelico et les la Robbia, les Mantegna et les Botticelli, les Ghirlandaio et les Pérugin épuisent la gamme des notes délicates ou ardentes ;

poursuivent la forme ou le sentiment jusqu'à leurs limites extrêmes ; rivalisent d'un enthousiasme dont la juvénilité gagne le lecteur des chroniques.

Taine a supérieurement dépeint cette époque ; il a fait voir que le courant religieux et le courant « laïque » y mêlent intimement leurs eaux. Ce n'est pas nous qui serons surpris de ce mélange. Nos principes l'ont prévu. Mais l'esprit dominant est bien toujours celui qu'insuffle aux âmes nées de l'Evangile, en fussent-elles même pleinement inconscientes, le génie inspirateur de la foi.

Aux Pays-bas, les Van Eyck, les Memling, les Quentin Metzys ; en Allemagne, les Dürer et les Martin Schongaüer ; en France, les Jean Fouquet épuisent l'admiration de leur temps. La muse chrétienne est le plus souvent aussi leur muse familière. Le grand sérieux de tous en face des thèmes religieux, la foi ardente de quelques-uns font merveille.

Et nous voici à la Renaissance proprement dite.

On a tant écrit sur ce grand sujet que la plume hésite même à en tracer le nom, fût-ce par une allusion rapide. La Renaissance est le triomphe de la forme et de la liberté artistique ; c'est, sous bien des rapports, le point culminant de la beauté. Par malheur, l'humanisme y fait grand tort au christianisme. Envisagée au point de vue moral, un juge sévère dirait de la Renaissance qu'elle est une déchéance du cœur au profit d'une raison qui cherche des nouveautés flatteuses, n'ayant pas su exploiter son trésor. Paganisme moral au début, dans la décrépitude du moyen âge ; paganisme artistique et intellectuel ensuite : tel serait le verdict. On expliquerait en partie par là, en partie aussi par un très naturel enthousiasme, l'irrésistible engouement qui gagne les artistes à l'égard de cette antiquité enjôleuse qui donne à tous des leçons de beauté sans pareilles, et n'exige en retour nul effort moral.

Dante avait admiré l'antiquité autant que personne; pourtant, il poursuivait la beauté chrétienne ; sa Béatrix prenait d'autres chemins que la Fornarina. Dans la *Divine Comédie*, on peut goûter à l'honneur du christianisme la différence qui se marque entre deux sources inspiratrices également épuisées, non pas, comme dans les *Martyrs* de Châteaubriand, avec un parti pris de système, mais avec une sincérité d'enthousiasme égale et une humilité de disciple.

Lorsqu'elle arrache ses artistes aux pensées religieuses pour les mettre au service des princes jouisseurs, ou à l'école de l'antiquité seule, ou à celle de la nature seule, vue hors du regard chrétien, la Renaissance fait tort à l'art, au sens le plus sublime de ce terme. Elle perfectionne ses moyens, élargit son domaine, et ce sont là des hauts bienfaits. Mais fallait-il les payer d'un abaissement d'idéal manifeste, tout au moins dans un nombre d'œuvres qui excède de beaucoup celui que la muse chrétienne signerait ?

N'exagérons pas toutefois. Qui a rêvé devant la *Pieta* de Michel-Ange, ou devant la madone du *Grand-Duc* ou devant les cartons de Hampton-Court, ou devant l'œuvre de Luini... grâce à Dieu je pourrais allonger la liste — peut-il oublier ce qu'il doit aux maîtres qui ont laissé filtrer de tel rayons à travers leur âme?

Même quand la lumière est moins vive et que l'*esprit* s'égare en partie, la *lettre* est là qui en retient une part non méprisable. Les sujets païens ont beau fleurir, ils ne supplantent pas les sujets chrétiens ; ceux-ci demeurent la mine inépuisable, aux filons préférés. Les grands amants de la beauté antique rendent à la beauté chrétienne le témoignage d'une fidélité qui l'honore d'autant mieux en un certain sens qu'elle est moins vertueuse. Raphaël savait bien que la Vierge et l'Enfant étaient plus inspirateurs que la Psyché de sa *Farnésine*. Remarquons aussi que même les sujets païens subissent entre les mains de ces demi-

transfuges une empreinte chrétienne. L'Iphigénie de Racine a une autre saveur que celle d'Euripide; l'Horace de Corneille n'est pas uniquement romain. Ainsi, le Parnasse de Raphaël ou telle œuvre païenne de sujet est très loin de ce qu'eût été un Parnasse de Xeuxis ou d'Apelles. On a pu qualifier ce tableau de « scène céleste ». C'est qu'en effet une impression religieuse s'en dégage. Une humanité supérieure est là. Qui l'a fournie, sinon le christianisme ?

Le Vatican, d'où part en bonne partie le mouvement — je dis dans ce qu'il a d'heureux, mais quelquefois aussi, hélas ! dans le reste, le Vatican en ramène à soi les manifestations les plus grandioses, sinon toujours et en tout les meilleures. Nommer Saint-Pierre de Rome, la Sixtine, les Chambres et les Loges de Raphaël, ce n'est encore nommer que les capitales de l'univers artistique qu'ont su créer les papes. Et quelle immensité en ces quelques noms ! La civilisation qu'ils expri-

ment doit beaucoup à ce vieux monde dont saint Paul a dit qu'il était livré à sa propre loi — loi après tout divine, puisque c'est la conscience ; mais n'est-ce pas une vérité éclatante que le meilleur d'elle — je dis au point de vue proprement esthétique, lui vient d'une loi plus haute, d'une formule de nature, de vie et d'humanité amplement élargie, creusée jusqu'aux abîmes de mystère, élevée jusqu'à Dieu ?

Au demeurant, si l'on recherche la dominante religieuse de cette époque et sa répercussion dans l'art, on découvre qu'elle dit plus souvent l'établissement temporel de l'Eglise que son essence mystique et que son rôle spirituel. La grande aspiration transcendante qu'exprime la *Bonne Nouvelle* le cède trop fréquemment à la politique ou au faste. Saint-Pierre de Rome, c'est la papauté commandant *Urbi et Orbi*. Le *Dôme* de Florence, c'est l'orgueil non dépourvu de foi d'une cité artiste et puissante. Le Gésù, c'est la dévotion riche et l'empressement un peu hautain d'une clien-

tèle aristocratique. Et il en est de même de beaucoup de choses. Comme tout cela est loin du grand recueillement de la basilique romane et du mystère gothique! N'importe, il y a là aussi une grandeur, grandeur que la religion pénètre, et que l'Eglise l'ait suscitée, c'est une portion, quoique la moins authentique, de sa gloire.



Après cette initiation définitive, les créations se multiplient, à l'actif de la civilisation chrétienne. Un Rembrandt, en Hollande; un Van Dyck, un Rubens, en Flandre; en France, un Poussin, un Philippe de Champagne; mieux, un Lesueur; en Espagne, un Ribera, un Zurbaran, un Moralès qualifié *divin*, un Vélasquez, un Cano ou un Murillo ne continuent-ils pas la longue et précieuse chaîne des œuvres?

Le XVII[e] siècle montre un christianisme sé-

rieux, de foi profonde; mais peut-être celle-ci est-elle de volonté arrêtée plus que d'enthousiasme, plus sociale et politique que sentimentale. On vit de traditions et dans un formalisme un peu étroit, moins pénétré que jadis. L'essence mystique de la religion est laissée au second plan chez beaucoup de ceux qui comptent pour les arts. L'esprit de cour introduit par le Grand Roi se reflète dans la religion officielle. Le jansénisme est là qui dessèche, avec son succédané protestant le puritanisme. Le clacissisme de la renaissance est repris. On en vient à méconnaître de bonne foi la valeur esthétique de la religion chrétienne dont on accepte néanmoins la maîtrise, ne voyant pas l'absurdité d'une position qui accepte comme bonne pour vivre une chose qui ne serait pas bonne pour rêver.

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles,

écrira Boileau. Et il y a là deux erreurs énormes : une par vers.

Où Boileau a-t-il pris que la foi d'un chrétien ne contient que « mystères terribles »? Elle contient à nos yeux toute la vie, dans toutes ses formes, selon toute son ampleur, et il y a là matière tant qu'on voudra aux « ornements égayés » qui d'ailleurs, eux non plus, ne sont pas tout l'art.

Ce qu'il y a de superficiel dans ce jugement éclate.

Pourtant, le grand Corneille est du même avis. Selon lui, renoncer aux fables païennes comme fond poétique,

> C'est interdire aux vers ce qu'ils ont d'agréable,
> Anéantir leur fougue, éteindre leur vigueur
> Et hasarder la muse à sécher de langueur.

Le malheur voulut que les défenseurs de l'art littéraire chrétien fussent quelconque; que Dépréaux eût du talent, Corneille du génie.

D'ailleurs, Esther, Athalie et Polyeucte naquirent; mais ce n'est qu'aujourd'hui qu'ils sont mis à leur place. La commande faite à Racine par madame de Maintenon le jeta dans « une grande agitation ». Boileau lui conseilla

« brusquement » de refuser. Heureusement pour sa gloire il ne le fit point. Mais où peuvent donc conduire des préjugés d'école devenus dogmes !

Ce que donne en art religieux cette époque solennelle n'est pas indifférent, bien s'en faut. En peinture, les pompes d'un Lebrun ou d'un Mignard ne sont pas sans grandeur. Les autres arts suivent des voies parallèles. On a laissé de côté des formules touchantes, pittoresques ou profondes ; mais une certaine majesté couvre tout, impose sa conception du parfait et désarme finalement la critique.

Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que la mythologie et le sensualisme régnant, l'inspiration religieuse périclite. Encore, les sujets demeurant là, toujours et en dépit de tout s'imposant, toujours et en dépit de tout respectés, leur influence poétique s'exerce ; les milieux d'art en ont le bénéfice, l'Eglise l'honneur.

Le XIXe siècle verra un renouveau chrétien avec Overbeck et son groupe, avec l'école anglaise, avec le romantisme français, avec Hippolyte Flandrin, avec les belles pages de Gustave Moreau, de Puvis de Chavannes, de Bonassieux, de Luc-Olivier Merson... Mais je ne veux point parler des vivants.

En littérature, l'école romantique reprend avec tapage, souvent aussi avec éclat les traditions du moyen âge, après l'aberration étrange du clacissime dont les génies du XVIIe siècle avaient fait la fortune. Cette époque mêlée a la gloire de reconnaître hautement la valeur éminemment esthétique du christianisme. Chateaubriand ne rend pas en cela un petit service. Les grands littérateurs ses cadets : Hugo, Lamartine, Lamennais, Lacordaire, même ce pauvre Musset — je néglige la foule — démontrent par le fait que la sève chrétienne est riche; que les fondements de la foi portent la cité d'art la plus admirable.

C'est le voltairianisme bourgeois qui arrête

ce bel élan juvénile. Le « Dieu des bonnes gens » : voilà la divinité inesthétique par essence !

Le romantisme affolé d'une part, le naturalisme lourd, le décadentisme déliquescent de l'autre, s'installent.

Ne fait-on pas effort aujourd'hui pour en sortir ? S'il convenait, dans ce simple aperçu à vol d'oiseau, de s'appesantir sur des travaux non encore éprouvés par le temps, on ferait voir la religion chrétienne reprenant dans les plus authentiques milieux d'art une part précieuse de sa séculaire influence.

Je montrerai combien celle-ci est aujourd'hui autant que jamais légitime.

En attendant, il faut nous résumer et conclure.

Nul art au monde n'a dépassé ni même égalé au total l'art chrétien. Il y en eut de plus parfaits peut-être ; mais disons-le une fois encore, la perfection — j'entends la perfection de

la forme — n'est pas tout! la richesse, la fécondité, la puissance, la profondeur des sentiments, la variété de la vie, l'intensité de l'émotion suggérée, tout cela est aussi quelque chose, et sous ces multiples rapports, rien ne le vaut.

Atteignant jusqu'à Dieu ; exprimant l'homme dans tout ce qu'il est : individuellement et socialement ; corporellement et spirituellement; temporellement et dans l'éternel ; dans son plan naturel, transposé en surnature ; capable de sublimité et de misère ; jeté à l'infini du bien et du mal : l'art chrétien a tout voulu et tout su dire. On l'a justement comparé à l'un de ses plus précieux instruments : l'orgue, dont la puissance, la délicatesse, la richesse d'harmonie dépassent tellement la lyre antique et toutes les voix profanes.

Mais ce qui compte plus que tout, c'est que le christianisme, en même temps qu'il a un art à lui, est la source de ce qu'il y a de meilleur dans ce qui soi-disant lui échappe. En art comme en politique, comme en sociologie,

comme en tout, ceux qui l'ignorent en vivent; ceux qui l'accusent le pillent; ceux qui refusent d'être avec lui le font voir néanmoins avec eux.

Il est manifeste et reconnu des plus grands que l'avènement du christianisme a été l'avènement de l'art moderne, comme des libertés modernes, comme de la démocratie légitime, comme de tout ce qui nous enorgueillit.

Ceux qui ne veulent pas en convenir ne le prouvent pas moins que les autres. Ils ne peuvent s'empêcher, voulant être païens, athées, matérialistes, d'être néanmoins ce qu'ils sont, et ce qu'ils sont, ils le sont pour beaucoup par le Christ. Ce qu'ils ont dans le sang, c'est la vraie gloire chrétienne.

Si l'Evangile n'a point achevé son travail, il faudra dire comment il peut le reprendre; mais largement déjà il a donné sa mesure.

Deus qui incœpit, ipse perficiat.

V

L'ART RELIGIEUX MODERNE

V

L'Art Religieux moderne

Nous terminons notre série d'études. Convient-il de regretter que ce soit sur un acte de défensive ? L'art chrétien poursuivi à travers les siècles nous a fourni des motifs d'orgueil — j'espère d'un noble orgueil ; l'art chrétien d'aujourd'hui nous invite à l'humilité, et, s'il est vrai, ainsi que nous l'avons prétendu nous-mêmes, que les faits sont la pierre de touche des doctrines, n'avons-nous pas à craindre aujourd'hui que ce principe ne se retourne contre nous ?

Tout le monde proclame la décadence de l'art religieux. En peinture, en sculpture, on déplore l'envahissement de l'art « *Saint-Sulpice* », c'est-à-dire des gravures fades, des statues peinturlurées, de tout ce qu'en leur style irrévérentieux et boulevardier les jeunes artistes appellent la « *bondieuserie catholique* ». « Idoles pour sauvages perfectionnés » disait récemment quelqu'un [1].

En musique, c'est l'opéra qui nous fait vivre. Nos messes de mariage et de *Requiem*, les autres aussi en grande partie sont aux mains des profanes, ou bien n'existent point en tant qu'art. Nos cantiques... mieux vaut n'en point parler.

En architecture, nous en sommes aux rééditions, aux pastiches, à l'éternelle copie sans âme.

En poésie, nous avons MM. Rostand et Haraucourt pour continuer les Evangiles. *Quo-Vadis* et le *Rayon* nous ont ravis, pourquoi? Pour cette raison qu'en l'absence de nourri-

1. Alphonse Germain.

ture solide, peu de chose suffit à tromper la faim. Même Verlaine a été acclamé en tant que poète religieux. J'y consens, mais pour mieux signaler la pénurie profonde où nous sommes.

La liturgie elle-même n'est plus qu'une rare spécialité. Dans l'ensemble, elle languit, confinée en quelques sanctuaires. Tel d'entre ces derniers n'est guère qu'un de ces endroits *sélects* où les amateurs d'émotions religieuses ou de simple archaïsme vont chercher des sensations neuves. Là donc n'est plus la vie. La liturgie en tant que manifestation esthétique, est morte, et nos rapides messes de onze heures, nos *Saluts* ont pris la place des grandes solennités au prestige autrefois immense.

Et il en est ainsi partout. On le dit, on le répète : l'art chrétien se meurt ; l'art chrétien est mort. D'aucuns l'annoncent d'un ton navré ; d'autres insistent sur le mode irrité. Un récent converti employait à nous fustiger de ce chef le meilleur de sa verve [1].

1. J.-K. Huysmans. *Les Foules de Lourdes.*

Or, d'après notre loi, si l'art chrétien est mort, c'est que la religion est morte ; c'est qu'elle n'est plus, en tant que facteur de vie ; c'est que sa sève est épuisée et qu'elle est condamnée à disparaître.

La réponse à cette objection pourrait nous entraîner fort loin. L'art étant le miroir de la vie, et la religion étant d'une certaine façon toute la vie, l'étude des conditions actuelles de l'art religieux nous amènerait à parler de toutes les conditions de la vie moderne.

Je m'en tiendrai à de brèves remarques.

* * *

Et d'abord dénonçons des exagérations dont il ne convient pas de nous faire les porte-paroles. L'art religieux existe ; l'art chrétien n'est pas mort, ainsi qu'on veut le prétendre. Il se meut d'une allure languissante, sur un espace rétréci, mais il vit, et ce n'est pas à

nous d'organiser autour de lui soit la conspiration du silence, soit l'entreprise du dénigrement. L'anticléricalisme nous guette; trop heureux serait-il de se faire un argument de nos dires.

Que des médiocrités ou des horreurs sévissent ce n'est que trop certains; mais sont-elles donc spécialité chrétienne? Confondre l'art religieux tout entier, même l'art religieux moderne, avec l'art « *Saint-Sulpice,* » serait aussi injuste que de confondre tout l'art profane avec les images d'Epinal ou avec les chromos distribués au *Bon Marché.*

Partout, toujours aussi, il y eut et il y aura de la « camelote ». Il y en avait chez les Grecs. Les gens les plus artistes de la terre eussent été empêchés de l'expulser. Que de *Tanagra* ne sont que cela, en dépit de l'étiquette! Le moyen âge avait aussi sa *camelote*; il en avait plus que nous, pour cette raison que le minimum d'art possédé aujourd'hui par tous, telle l'instruction primaire, faisait souvent défaut à ceux qui sculptaient tant de ces images de bois

ou d'ivoire, qui peignaient tant de ces enluminures qu'on s'arrache maintenant à prix d'or. L'esprit du brocanteur ne voit pas cela ; il confond volontiers ce qui est intéressant par la date avec ce qui est véritablement beau. De son côté, l'esprit de dénigrement abuse de l'équivoque. Mais il faut dénoncer l'illusion, et comprendre que Nuremberg et Epinal sont éternels.

Par ailleurs, si l'on veut regarder autour de soi, en beaucoup de lieux et même rue Saint-Sulpice, on trouvera de fort belles choses. *A fortiori* dans nos églises, dans nos musées modernes, à nos salons de peinture, les œuvres de valeur inspirées par le christianisme ne manquent pas. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le courant général n'est pas là. Mais sur ce point encore, j'ai une importante remarque à présenter, en conséquence de nos dires.

La loi des *trois états* dans ce qu'elle a de vrai s'applique à l'art comme à tout le reste.

Au début, la religion absorbe tout, l'art aussi bien que les services publics, aussi bien que la politique, aussi bien qu'en partie la science. Plus tard seulement une différenciation se produit ; une laïcisation relative et d'ailleurs légitime, s'installe ; ce qu'enveloppait l'art religieux s'établit en spécialités qui en paraissent violemment détachées, mais qui au contraire ont rompu leurs attaches aussi naturellement que l'enfant extrait de sa mère ; qui d'ailleurs, à l'instar de celui-ci, conservent de leur premier état tout ce que le mot parenté désigne.

Voyez le paysage. Il constitue aujourd'hui un genre bien marqué. Or où sont les paysages de Léonard, de Raphaël, de Titien ? Ils sont inclus dans leurs tableaux religieux. Aujourd'hui, on les peindrait à part, et où serait le mal ? N'avons-nous pas dit que tout est chrétien de ce qui est authentiquement naturel et humain ? Nous avons aujourd'hui des peintres chrétiens qui font du paysage ; s'ils y réussissent, qui de nous voudrait au

nom de la religion les écarter de leur travail pour leur demander des Vierges?

J'en dis autant de la peinture de genre. Véronèse en a fait dans les *Noces de Cana*; toute la Renaissance en a rempli ses tableaux religieux. Aujourd'hui, on distingue, non pas encore assez à mon gré, et si l'on veut peindre une *Maternité*, on la peint, sans se croire obligé, comme Titien ou Botticelli, de l'appeler *Sainte Famille*. Où est le mal encore? Il y a là au contraire un bien. J'aime mieux, si ce n'est pas l'Enfant-Dieu qu'on se propose de chanter l'ayant vraiment dans l'âme, qu'on sache me taire ce Nom et qu'on efface l'auréole.

Mais ce que je veux dire, c'est que tout le travail d'art fait ainsi dans des genres détachés — disons si l'on veut *laïcisés*, ou mieux *différenciés*, ce travail ne se fait ni contre nous ni même au fond à côté de nous, sans lien avec ce qui religieusement nous inquiète. « Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne

m'est étranger » : on peut appliquer ce mot au christianisme. Répétons-le à satiété, le christianisme, c'est la vie humaine, la vie, dis-je, regardée sous l'angle du divin, et la nature en fait partie, la nature inférieure qu'interprète le paysage comme la nature humaine objet de la peinture de genre ou d'histoire. Le tout est de garder en y fréquentant l'esprit du christianisme. Mais celui-ci sauvegardé, qui ne comprend qu'il n'y a plus lieu de regretter un soi-disant laïcisme qui n'est qu'une émancipation naturelle?

Au paysagiste je dirai : Glorifiez la nature! N'est-ce pas glorifier Dieu? N'est-ce pas s'employer à une œuvre qui ravissait les plus chrétiens parmi les chrétiens, qu'ils soient Elisabeth de Hongrie ou François d'Assise?

Au peintre de genre je dirai : La vie individuelle ou sociale vous émeut? Mais elle émeut plus que vous l'homme qui en sait le prix divin! Peignez-la! Si votre esprit est haut, votre âme droite, vous êtes avec nous, explorant l'un de nos domaines préférés.

Je parlerai de même au peintre d'histoire, au portraitiste, à l'homme d'un art quelconque. *Omnia vestra sunt*, nous a déjà dit l'Apôtre. Toute étroitesse de jugement fait tort à l'envergure de ce principe. L'univers est à Dieu, et il est donc aussi aux fils de Dieu. La civilisation est à Dieu, et ne peut donc nous être étrangère. La vie des hommes et la vie des choses, fût-ce les plus humbles, s'écoule aussi en Dieu : nous y unir c'est nous unir à lui, et l'art qui les exprime fait partie de notre patrimoine.

Pourquoi, dès lors, proclamer l'universelle décadence de ce qui, comme chrétiens, nous intéresse, puisque beaucoup de choses actuellement florissantes, et glorieusement florissantes, doivent nous intéresser ?

*
* *

Pourtant, je conviens de bon cœur que cela ne suffit pas à résoudre la question posée. Il faut approfondir celle-ci davantage.

Tout art est religieux en un certain sens; mais il y a pourtant un art proprement religieux, et autant il est vrai de dire que de beaux paysages, de bons tableaux de genre, d'histoire ou de quoi que ce soit peuvent servir à illustrer et glorifier le sentiment religieux en le poussant dans tous ses domaines — cela dis-je au cas où ce sentiment se manifesterait d'abord sur son premier terrain — autant l'exclusivisme accordé à ces sujets prouverait que le sentiment religieux est sans force, que la religion n'a plus la vie en soi.

Pourquoi donc l'art religieux au sens complet, l'art spécialement religieux est-il si fort en baisse ?

La réponse est triste; il faut la faire pourtant. N'est-ce pas se mettre sur le chemin de la santé que de rechercher où est son mal? Toujours, partout la thérapeutique est fille de la pathologie.

La réponse est donc en partie — mais la partie ici change l'espèce — ce qu'insinuent

nos adversaires. C'est que le christianisme, aujourd'hui, ne régit plus la vie, je dis la vie avec toute l'ampleur que ce mot comporte. Même chez les croyants ou chez ceux qui se disent tels ; chez ceux qui font partie du groupe catholique ; pour qui, en conséquence, la foi est encore *un aspect* de la vie — un des moindres, il n'est plus vrai en général de dire que ce soit la vie. La foi qui est quelque chose d'ardent, de fort ; qui est presque une passion, tant elle imprègne notre être et le domine ; la foi qui soulevait jadis tant d'enthousiasmes, qui suscitait l'épopée des croisades au moment même où elle suscitait l'épopée de pierre des grandes basiliques, cette foi-là n'est plus, même chez ceux que l'adhésion de l'esprit range parmi nous, les chrétiens du vingtième siècle.

Or, les grandes œuvres sont le produit de la passion, ou de la foi qui lui emprunte ses énergies afin de les appliquer à ses objets propres. Une conviction ardente diffuse dans les masses et participée plus ou moins, en tout cas repré-

sentée puissamment par l'artiste : telle est la condition première de l'œuvre d'art.

L'artiste supérieur n'est jamais que l'interprète d'un état d'âme collectif auquel il ajoute le sien, mais sans pouvoir jamais l'y substituer d'une façon complète. Il est le miroir ardent qui recueille la lumière, la concentre et en fait une flamme. Il est la voix qui crie ce que tout le monde pense obscurément sans pouvoir se le définir. Qu'on ne s'étonne donc plus que l'art chrétien ait vécu à titre de manifestation collective ; qu'il soit chassé de la foule ; qu'il doive chercher un refuge dans l'âme restée chrétienne en dépit de notre paganisation progressive ; dans l'âme demeurée chaude au sein de la froideur universelle ; fidèle, au sein de l'universel abandon.

Mais alors la thèse de nos adversaires triomphe ? Le christianisme a vécu ? Ce n'est plus qu'une religion du passé ? Les embaumeurs peuvent venir et coucher avec les honneurs que de droit — cette fois dans un sé-

pulcre définitif — Celui qui fut jadis le Maître de la vie ?

Eh bien non ! Ce n'est pas du tout cela que prouve la décadence partielle de l'art religieux parmi nous. Ce que cela prouve, c'est la vérité de la loi que nous avons posée, à savoir que le progrès religieux, en art comme en quoi que ce soit, ne se fait pas tout seul. Il est en dépendance du milieu et de la tournure que prend la civilisation générale. La religion travaille la société et tout ce qui est de la société ; il n'est pas un domaine de vie collective ou individuelle où la question religieuse n'ait ses répercussions. Mais inversement, les manifestations de la vie courante, l'état de la civilisation et de l'ambiance réagissent sur la religion et sur tout ce qui est de la religion.

Là est le secret du phénomène.

Comprenons bien que la religion est une relation. Or, une relation ne se fait pas avec un seul de ses deux termes. Dieu ne peut pas faire la religion à lui tout seul, parce que si la religion c'est Dieu avec nous, c'est aussi

nous avec Dieu, et c'est par conséquent nous autant et plus que ce n'est Dieu même.

Voilà pourquoi les commencements religieux sont pour une part en dépendance du milieu où ils se produisent : nous l'avons dit à propos de l'art des catacombes. Voilà pourquoi encore les progrès religieux sont pour une part en dépendance des progrès du milieu. Voilà pourquoi enfin les crises religieuses sont suscitées par les crises qu'a subies tout d'abord le milieu.

Nous sommes à l'un de ces moments de crise, et l'art religieux en a sa part. C'est tout simple.

Serait-il donc douteux que le monde, en ce moment, change de face ? Tous les points de vue sont renouvelés ; toute question se présente liée à des exigences nouvelles, qui rendent terriblement ardue l'entreprise de mettre « le vin nouveau dans les outres vieilles. » On cherche, on ne sait trop quoi, mais on cherche. On se dépouille d'un passé jugé périmé,

et beaucoup de misères en ressortent, mais c'est un fait humain dont il faut prendre son parti comme de tout ce qui existe.

En politique, en sociologie, je n'ai pas à montrer quels problèmes formidables et angoissants nous travaillent. Tous les rapports humains se désorientent, en attendant que l'avenir les oriente d'autre sorte.

En philosophie, les spécialistes savent qu'on évolue vers des formes de pensée dont nos pères n'avaient point souci. La position des problèmes a varié ; les solutions se précipitent.

En science, les savants se demandent à quoi ils travaillent, ce que valent leurs efforts, et quelques-uns se montrent effroyablement pessimistes à l'égard d'un labeur dont il y a cinquante ans nous étions si fiers.

En éducation, en morale, en tout il en est de même. La société enfante ; elle s'est déprise de l'ancienne vie, a déplacé son idéal, et comme en raison de la solidarité fonctionnelle que je viens de rappeler, la religion de nos pères s'était fatalement colorée des teintes de

cet idéal, tous les bouleversements de la vie moderne ont eu leur contre-coup religieux, et la religion est en crise.

Mais alors, l'art, expression de la vie religieuse, ne doit-il pas y être aussi ? Il y a là trois choses emboîtées : premièrement la vie ; deuxièmement l'aspect religieux de la vie ; troisièmement l'expression de la vie religieuse dans l'art : les fluctuations de la première se retrouvent dans la troisième ; le trouble actuel de l'une fait le désarroi relatif de l'autre.

De là un double mal. D'abord, l'art religieux aurait besoin de se renouveler , et il ne le fait pas toujours, de sorte qu'il n'arrive pas à donner satisfaction même à ceux qui seraient tout préparés à en subir l'influence. L'art de jadis exprimait la religion telle qu'elle était vécue jadis : comment l'eût-il exprimée ? Or, ceux de nous qui croient n'en ont pas moins des choses religieuses une conception un peu différente — je ne dis pas certes au fond : la religion étant un rapport éternel ne change pas, mais

dans les formes que l'art exprime. Dès lors, un art non renouvelé doit apparaître à beaucoup comme une vieillerie, un radotage intéressant pour l'archéologue, mais qu'on ne vit plus pour son propre compte. Le snobisme l'admet et s'en amuse ; les gens pressés ou simplement occupés se tournent vers autre chose.

Par ailleurs et surtout, puisqu'il y a désaffection des masses à l'égard de ce qui pourrait faire vivre l'art religieux, celui-ci doit être en baisse. La demande crée l'offre. Il faudrait de l'héroïsme pour ramer indéfiniment et en masse contre le flot. L'héroïsme est chose rare en ce bas monde; il y demeure facilement solitaire. Aussi, l'artiste religieux végétant, on voit la plupart des artistes refuser d'être religieux ; ils cherchent d'autres formules. Pourquoi, pensent-ils, s'acharner sur ce qui n'est plus compris, sur ce qui ne répond plus à l'âme collective? S'ils le font quelquefois encore, c'est parce que le sujet religieux demeure en dépit de tout un beau prétexte. Le public y consent, et l'on voit même ce pa-

radoxe d'artistes plus ou moins athées, voire notoirement anticléricaux, exposant aux applaudissements d'un public de même nuance de vagues tableaux religieux. Ce sont là jeux de dilettantes ; on y trouve occasion de faire la preuve — triste preuve à coup sûr — d'une largeur d'esprit qui sait trouver ailleurs ses revanches. Mais à quoi servent religieusement ces parades ? Il en reste le *métier*, que du reste beaucoup s'empressent aujourd'hui de déclarer le tout de l'art, comme si ce n'était pas faire à celui-ci une mortelle injure.

Non, l'art n'est pas plus le métier que la calligraphie n'est le style. L'art, c'est la vie exprimée sous l'un de ses aspects par une âme qui en a reçu le choc, pour des âmes qui peuvent le recevoir à leur tour. Le vrai sujet religieux, ce serait donc un *sentiment* religieux exprimé par des moyens d'art ; le reste n'est que surface, apparence et, religieusement, vanité.

Ce qui peut nous consoler, à moins que cela

ne doive nous attrister davantage, c'est que l'art religieux n'est pas seul menacé par la tourmente actuelle. Tout le grand art est en cause; il subit les conditions de l'existence détachée pour un temps de ses aspirations les plus hautes. Seul l'art industriel peut se promettre un avenir immédiat. On conçoit que l'avènement de la démocratie n'est pas fait pour assurer à ce mal d'idéal une guérison prompte. L'art se mettra de plus en plus au niveau des couches qui montent, ce qui veut dire qu'il descendra, en attendant que ces couches sociales, actuellement barbares parce qu'elles sont dans l'enfance, se soient élevées assez pour que le grand art puisse trouver parmi elles un public. Ce sera long !

En attendant, au lieu de conduire les multitudes vers les lumières supérieures, l'art moderne subit leurs sentiments et les sert.

Dans ce recul apparent n'y a-t-il rien d'utile, ce n'est pas ma question, mais cela est, et cela est contraire tout spécialement à l'art religieux, parce que celui-ci est le plus grand,

par suite le plus élevé au-dessus des préoccupations charnelles qui semblent aujourd'hui prévaloir.

Mais on voit bien que cela ne fait pas le procès de la religion en elle-même. Cela fait le procès du siècle, pour autant qu'il n'a pas su comprendre que la religion est le fond de la vie. Cela fait en partie le procès des hommes religieux, qui n'ont pas su se maintenir, peut-être, au niveau qu'il aurait fallu, à l'égard de cette civilisation générale dont nous avons dit qu'elle conditionne le divin même, en tant qu'il est applicable aux hommes. Fléchir ainsi, n'était-ce pas donner occasion aux hommes du siècle de se détacher de nous, soit par dégoût de certains point de vue maintenus contre toute évidence, soit par découragement de nous voir incapables ou perpétuellement défiants à l'égard de ce qu'il y avait de légitime dans les aspirations nouvelles ? Enfin, mettons que cela ne fait le procès de personne, mais que cela manifeste une grande loi, à savoir que toute adaptation nouvelle, tout grand

mouvement humain ne peut se faire qu'au prix d'une chute partielle.

Telle est l'explication que nous cherchions. Il en ressort que l'avenir n'est nullement compromis. Il faut savoir regarder plus haut que les angoisses et les laideurs présentes. La religion est éternelle ; même de notoires démolisseurs l'ont reconnu. Or, nous devons savoir que le catholicisme est la forme authentique et complète de la religion; que si donc l'univers subsiste — j'espère que nous ne touchons pas à la fin du monde — le sentiment religieux subsistant aussi, et sa forme authentique, le christianisme catholique, subsistant de même, l'art chrétien qui en est le miroir vivra, quoi qu'il en soit de ses crises.

La religion ne peut pas perdre sa valeur esthétique plus qu'elle ne peut perdre sa valeur éducatrice, morale ou philosophique. Il y aura lieu seulement d'en réadapter l'idéal, puis de ramener à celui-ci les générations nouvelles, chaque fois qu'un grand tour de la roue uni-

verselle aura changé la face de ce monde.

Le christianisme est loin d'avoir donné, en toute chose, tout ce qu'il peut donner.

En politique, on sera bien aise, peut-être, de trouver son concours, pour refaire autrement et mieux ce que nous sommes en train de défaire.

En vie sociale, l'église n'a pas fini de nous servir. Si la démocratie veut réaliser vraiment l'œuvre entreprise, à ses yeux les sauvegardes évangéliques ne seront pas toujours sans prix.

En science, en philosophie, si l'on veut bâtir solidement l'édifice, l'achever en valeur en songeant à la vie intégrale, y compris le divin sans lequel rien d'humain n'aboutit, on sera heureux de s'appuyer du christianisme, afin qu'il donne à la fragile raison un secours si éminement utile qu'on pourrait le dire nécessaire, je veux dire le secours de la foi.

En tout domaine, le christianisme se présentera comme sauveur, à l'égard des recher-

ches futures. Il n'y a pas de raison pour qu'il en soit autrement en matière d'art.

Ceux-là donc s'illusionnent, qui voient exclusivement dans le passé l'art chrétien. Ils s'illusionnent comme s'illusionnent en économie politique les conservateurs purs, en politique les réactionnaires.

L'art ne s'enferme dans aucune limite de temps ou d'espace ; il est progressif comme la vie, et si les artistes veulent faire œuvre bonne, ce n'est pas dans le passé qu'ils doivent regarder, à moins qu'il ne s'agisse d'en revivre l'âme éternelle : c'est dans le présent, autour d'eux et surtout en eux.

Qu'ils ne s'attardent pas aux pastiches. Dans le moyen âge français que certains veulent éterniser ; au XIVe siècle en Italie et ailleurs, le christianisme a donné en art tout ce qu'il était capable de donner avec les formules alors en usage, et vu l'état général de la civilisation. Mais le travail est à reprendre.

Pourquoi ne le fait-on pas ? C'est que c'est

là une œuvre séculaire. Qu'on se souvienne de ce que nous disions des débuts de l'art chrétien. Plusieurs siècles s'y épuisèrent; mais on vit à la fin des splendeurs. Aujourd'hui, nous sommes à un nouveau début ; les étapes de l'avenir reproduiront celles du passé, seulement, je l'espère tout au moins, à un niveau supérieur et d'une allure plus vive. La civilisation va en spirale, a écrit Gœthe; on pourrait ajouter que la spirale s'enroule sur un cône : les mêmes reprises exigent un détour moindre et atteignent plus haut. Néanmoins, ce sera nécessairement œuvre longue. Il faut d'abord le temps de comprendre; il faut ensuite celui de trouver la voie; il faut enfin celui de réaliser. Le génie même ne peut franchir d'un coup les étapes. C'est la vie, et elle seule, une fois bien assurée de soi, qui doit créer elle-même son miroir. Notre religion vécue à la moderne, mise en contact avec de nouveaux besoins, de nouvelles façons de sentir et de penser, se donnera bien un jour la forme de beauté faite pour elle, et saura bien l'imposer à tous.

C'est du dedans, que cette rénovation doit se faire. Soyons chrétiens; soyons modernes ; soyons artistes, et nous ferons œuvre d'artistes chrétiens modernes, au lieu de copier toujours ou de gémir.

*
* *

Je ne voudrais pas faire de prophétie, mais il me semble — et pourquoi ne le dirais-je pas ? — que la caractéristique de l'art Chrétien de l'avenir sera ce que j'appellerai d'un mot barbare l'*intrinsécisme*. Dieu et le divin y seront représentés moins par des caractères extérieurs que par leurs effets dans l'homme. L'homme lui-même sera étudié moins dans ses gestes que dans les ressorts secrets qui le font agir. La nature sera moins vue comme un décor ; on s'apercevra que selon le mot profond d'Aristote, elle est « pleine d'âme », et l'artiste chrétien nous dévoilera son âme dernière, qui est Dieu.

Travail en profondeur, et par suite perfec-

tionnement de l'art qui est avant tout un appel à l'intériorité des choses : voilà ce que tous les arts peuvent se promettre, quand les conditions du milieu renouvelé auront pu exercer à plein leur influence, et que l'agitation actuelle sera apaisée.

Il est bien manifeste que dans ce but de rénovation il faudra pousser en tous sens les recherches. On s'en dispense aujourd'hui facilement. Combien sont-ils ceux qui, chrétiens d'une part, artistes de l'autre, essaient de mettre sérieusement ces deux attributs en synthèse ? On maintient la dualité ; on travaille d'après des procédés à côté, comme on faisait aux Catacombes.

Quand on peint le cheval, on prend la peine d'étudier les formes et les attitudes du cheval, de suivre celui-ci en toute sa vie, voire en ses plus fugitives allures. Le *plein air* exige même qu'on le baigne dans l'atmosphère d'alentour ; qu'on suive, à le regarder, la fuite des heures et des saisons sur sa robe. Quand il s'agit

d'art religieux, on se contente le plus souvent d'une extériorité banale. Agenouillement, prunelles relevées, mains jointes : c'est tout ce qu'on voit dans la prière. La sainteté est surtout faite d'auréoles. Dans les scènes pieuses, on pense surtout aux effets de lignes, aux curiosités de clair-obscur, puis au *faire*, le tout fondé sur quelques conventions traditionnelles. Or là ne sont point, pour l'art, la *voie*, la *vérité* et la *vie*.

Le divin en pénétrant un être, ou un groupe, y produit des effets. Ces effets sont spéciaux, subtils, infiniment difficiles à rendre, et ce ne serait pas trop d'y apporter tout au moins le soin qu'on accorde au reste. Que l'on compare dans l'œuvre d'Ingres la profondeur de regard que supposent ses portraits à la psychologie superficielle de ses toiles religieuses. Il était pourtant de ceux qui savent qu'il y a là une mine : j'en ai fourni plus haut le témoignage.

Ne faudrait-il pas aussi étudier l'histoire religieuse, se tenir au courant de ses progrès, au lieu de se contenter d'éternelles rapsodies ?

Quand il s'agit des saints, si souvent demandés aux artistes, ne faudrait-il pas savoir qui ils sont, et pour cela les étudier, au lieu de les faire comme au pochoir, tous pareils, tous également niais ou banals, distingués seulement par le bric-à-brac d'attributs que fournit le dictionnaire iconographique?

Aujourd'hui que la critique règne partout, pourquoi refuser d'en faire en hagiographie et en psychologie religieuse, en exégèse d'art et en liturgie? On pourrait sur ce terrain dépasser largement ce qui a été fait au moyen âge, et sous beaucoup de rapport ce qu'ont fait les maîtres du XVI[e] siècle.

Quoi qu'il en soit des chemins, le but reste. Qu'on se garde d'en douter, un nouvel *Edit de Milan* est possible. Je dirai qu'il est sûr, avec cette différence que le nouveau Constantin ne sera pas un empereur : ce sera la collectivité humaine devenue plus consciente, détrompée de ses aberrations antireligieuses ou antiprogressistes, ayant achevé par ailleurs ses essais.

Beaucoup déjà se trouvent lassés de ce qui prétendait de divers côtés à remplacer le christianisme. Ils ne sont pas la foule : la foule est longue a voir; mais quand elle aura vu, elle fera ce qu'on fait toujours quand on voit où est la vie : elle s'y orientera de toute son âme. Le bourgeon ne tourne-t-il pas vers la lumière et la chaleur vivifiante ses énergies enveloppées? L'être humain ne peut pas se montrer inférieur à la plante. Or, si cela se fait, l'art chrétien refleurira, ayant trouvé ses conditions divines et humaines d'existence. Sur ce terrain comme sur tout autre, une vertu sortira de nouveau du Christ pour revivifier tout, nous rendre les inspirations d'où sortent les grandes œuvres.

Et alors, il faudra se consoler des longues périodes d'incubation obscure et douloureuse. Il faudra dire encore avec Pascal : *Il est bon d'être lassé et fatigué par l'inutile recherche du vrai bien, afin de tendre les bras au Libérateur*.

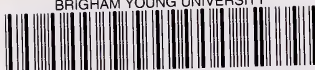
Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — A. Pichat.

Art

et

Apologétique

A.-D. Setillanges



6/07